

**Kode / Nama Rumpun Ilmu: 674/Seni**

**MUSIK**

**LAPORAN AKHIR TAHUN PERTAMA 2015  
PENELITIAN TIM PASCASARJANA**



**REDEFINISI  
LARAS SLENDRO**

Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., NIDN 0022124602, Ketua Tim  
Tersisia Agustien Prabarini Rahayu, Mahasiswa S2 NIM 440/S2/KS/10  
Rizki Habibullah, Mahasiswa S2 NIM 14211127  
Mukhlis Anton Nugroho, S.Sn Mahasiswa S2 14211126  
Danang Ariprowo, Mahasiswa S2 NIM 14211120

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA**  
Nopember 2015

## HALAMAN PENGESAHAN

Judul : REDIVINISI LARAS SLENDRO  
**Peneliti/Pelaksana**  
Nama Lengkap : SRI HASTANTO  
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta  
NIDN : 0022124602  
Jabatan Fungsional : Guru Besar  
Program Studi : Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Nomor HP : 081388808037  
Alamat surel (e-mail) : hassri@gmail.com  
**Anggota (1)**  
Nama Lengkap : Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu,  
Mahasiswa S2  
NIM : 440/52/KS/10  
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta  
**Anggota (2)**  
Nama Lengkap : Rizki Habibullah, Mahasiswa S2  
NIM : 1421127  
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta  
**Anggota (3)**  
Nama Lengkap : Muhlis Anton Nugroho, Mahasiswa S2  
NIM : 1421126  
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta  
**Anggota (4)**  
Nama Lengkap : Danang Ari Prabowo, Mahasiswa S2  
NIM : 1421120  
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Surakarta  
Institusi Mitra (jika ada) : -  
Nama Institusi Mitra : -  
Alamat : -  
Penanggung Jawab : -  
Tahun Pelaksanaan : Tahun ke 1 dari rencana 3 tahun  
Biaya Tahun Berjalan : Rp 100.000.000,00  
Biaya Keseluruhan : Rp 300.000.000,00

Mengetahui,  
Dir. Pascasarjana



(Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn)  
NIP/NIK 197106301998021001

Surakarta, 10 -11 - 2015

Ketua,

S.

(SRI HASTANTO)  
NIP/NIK 194612221966061001

## PRAKATA

Puji syukur dipanjatkan kepada Tuhan Yang Maha Kasih yang telah memberi kekuatan kepada Tim Peneliti Pascasarjana ISI Surakarta sampai akhirnya penelitian Tahun Pertama dapat diselesaikan dengan baik. Demikian pula penyusunan laporannya juga telah terselesaikan.

Pada kesempatan ini saya sebagai ketua Tim menyampaikan rasa terima kasih yang tidak terhingga kepada Rektor ISI Surakarta yang telah memberi kesempatan saya dan rekan-rekan mahasiswa S2 untuk maju dalam pencalonan mendapatkan hibah melaksanakan Penelitian Tim Pascasarjana. Terima kasih juga saya sampaikan kepada Ketua LPMPP dan stafnya yang telah mengurus proposal penelitian ini sehingga akhirnya lolos untuk dilaksanakan. Terima kasih juga saya sampaikan kepada Direktur Pascasarjana ISI Surakarta yang telah memberikan kesempatan, membantu berbagai kegiatan administrasi sehingga penelitian ini dapat berjalan lancar.

Terima kasih secara khusus saya sampaikan kepada para Narasumber yang tidak dapat disebutkan satu persatu dari berbagai daerah budaya lokasi penelitian yaitu Banjar Kalimantan Selatan, Bali, Madura, Banyuwangi, Tanah Paundan, Kepulauan Riau, dan Palembang, serta tidak ketinggalan Narasumber di daerah budaya Jawa Tengah. Tanpa kerjasama mereka penelitian ini tidak mungkin dapat berjalan. Secara lebih khusus saya sampaikan terima kasih kepada anggota “geng” Penelitian Tim Pascasarjana ISI Surakarta yaitu Rini, Habib, Muklis dan Danang yang telah berkerja *all out* selama penelitian, semoga pengalaman ini dapat membantu mereka dalam studinya seperti Rini yang telah berhasil menyelesaikan tesisnya yang menggunakan tema sama dengan penelitian ini yaitu “pelarasan” dengan judul “Kontroversi pada Slendro Keroncong”. Semoga Habib, Muklis, dan Danang segera menyusul menyelesaikan tesis masing masing yang obyek materialnya sama yaitu “pelarasan”

Semoga Tuhan selalu menuntun kita, Amin

S.H.

## RINGKASAN

Salah satu sistem pelarasan (*tuning system*) yang digunakan di dalam Musik Nusantara adalah Laras Slendro. Masih ada pelarasan yang lain misalnya Laras Pelog, Laras Barang Miring dan lain sebagainya. Laras Slendro di berbagai daerah budaya di Nusantara ada yang mempunyai nama lain misalnya Salendro di Pasundan, Patutan Gender Wayang di Bali, dan banyak pula yang daerah budaya itu tidak memberi nama, misalnya di Banyuwangi, Madura, Banjar (Kalimantan Selatan), Palembang (Sumatra Selatan, dan sebagainya. Laras Slendro tidak hanya terdengar di Nusantara saja tetapi juga di Asia dan di berbagai belahan dunia, sehingga kemungkinan Laras Slendro merupakan *tuning system* terbesar di dunia sesudah Laras Diatonis Barat.

Laras Slendro telah dipraktekan ratusan tahun oleh masyarakat tradisi dalam sistem musiknya yang disebut gamelan dan atau musik vokal mereka. Para pemilik budaya Slendro ini dapat merasakan bagaimana suasana musikalnya, tetapi mungkin mereka tidak dapat secara komprehensif menjelaskannya. Bagi orang-orang Nusantara yang tidak mengenal baik Laras Slendro, terutama mereka yang belajar musik Barat menganggap bahwa Slendro adalah pentatonik bagian dari diatonik yang dipelajarinya, yaitu sama dengan do-re-mi-so;la-do. Anggapan itu sama sekali salah dan karena luasnya penyebaran musik barat di Indonesia maka pernyataan yang demikian menyesatkan dan membahayakan eksistensi Laras Slendro di dunia ini. Itu tidak boleh dibiarkan dan penelitian ini berusaha meluruskan pendapat para “intelektual musik Indonesia” yang ceroboh itu.

Laras Slendro mempunyai rasa musikal yang signifikan, sangat berbeda dengan Laras Diatonis Barat. Bagi telinga yang terlatih seseorang akan sangat mudah membedakannya. Tetapi bagi telinga yang tidak terlatih maka Slendro dianggap pentatonik seperti apa yang dirasakan oleh mereka yang mempelajari musik barat secara dangkal. Musisi dan komponis Barat terkenal Debussy merasakan signifikansi rasa musikal Laras Slendro ini dan dengan serta merta memasukkan unsur rasa Slendro ke dalam beberapa karyanya. Sangat ironi kalau harta budaya kita yang bernama Laras Slendro yang diakui dunia musik global mendapat perlakuan yang tidak pada tempatnya di habitatnya sendiri Indonesia.

Penelitian ini bersifat kualitatif, datanya merupakan hasil deskripsi dari pengumpulan data empirik para praktisi musik tradisional Nusantara yang bersifat emik. Data emik ini kemudian diubah dengan pendekatan etik agar jelas dan dapat dianalisis secara akademik yang akhir simpulannya akan dapat dipahami secara akademik.

Empat mahasiswa Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta yang terdiri dari seorang mahasiswa S3 dan tiga orang S2 dilibatkan dalam penelitian ini. Desertasi dan tesis mereka berhubungan erat dengan masalah pelarasan yang merupakan inti dari Penelitian Tim Pascasarjana ini, sehingga keterlibatan mereka akan membantu penyelesaian Tugas Akhirnya masing-masing.

S.H.

## DAFTAR ISI

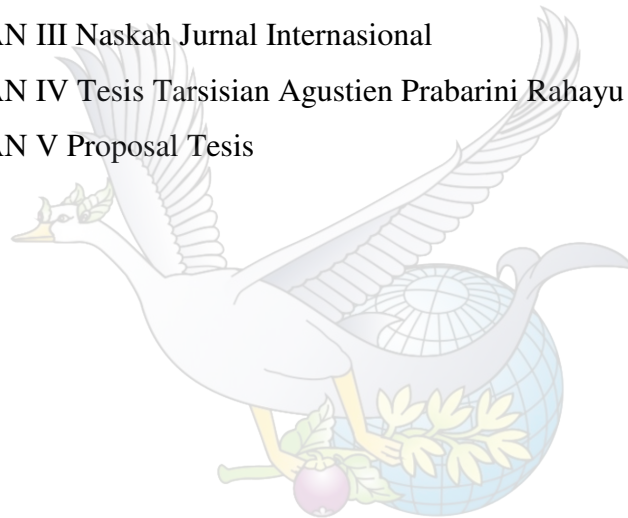
PRAKATA .....	iii
RINGKASAN.....	iv
DAFTAR ISI .....	v
DAFTAR TABEL .....	ix
DAFTAR GAMBAR.....	xiv
BAB-I PENDAHULUAN .....	1
A. Latar Belakang .....	1
B. Tujuan Khusus.....	3
C. Urgensi Penelitian .....	4
BAB-II TINJAUAN PUSTAKA .....	6
BAB-III METODE PENELITIAN.....	13
1. Peristilahan .....	13
2. Pola <i>Jangkah</i> .....	15
A. Pengumpulan Data .....	19
1. Metode Pengumpulan Data.....	23
a. Instrumen dan Nada yang Dipilih .....	23
b. Prosedur Pengukuran Frekuensi .....	24
B. Kerja Studio / Validasi Data.....	24
C. Analisis Data .....	25
BAB-IV LARAS SLENDRO DI BERBAGAI DAERAH BUDAYA.....	27
A. Laras Slendro di Daerah Budaya Jawa (Jawa Tengah) .....	27
1. Latar Belakang.....	27
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	29
3. Pengumpulan Data.....	30
a. Sumber Pengumpulan Data.....	30

b. Wujud Sumber Data .....	31
c. Hasil Pengumpulan Data.....	32
4. Kerja Studio Pengukuran Laras .....	34
5. Analisis .....	35
6. Simpulan .....	36
B. Laras Slendro di Daerah Budaya Banjar .....	36
1. Latar Belakang.....	36
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	39
3. Proses Pengumpulan Data .....	40
a. Sumber Data.....	40
b. Wujud Sumber Data .....	41
c. Hasil Pengumpulan Data.....	42
d. Analisis dan Simpulan .....	43
e. Simpulan .....	46
C. Laras Slendro di Daerah Budaya Banyuwangi.....	46
1. Latar Belakang.....	46
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	47
3. Proses Pengumpulan Data .....	47
4. Nada dan Instrumen yang Diukur .....	48
5. Hasil Pengukuran di Lapangan .....	49
6. Analisis dan Simpulan .....	50
D. Laras Slendro di Daerah Budaya Madura .....	53
1. Latar Belakang.....	53
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	54
3. Pengumpulan Data.....	55
a. Nama dan Instrumen yang Diukur .....	55
b. Wujud Instrumen dan Nada-nadanya .....	56
c. Hasil Pengukuran Di Lapangan .....	59
4. Analisis dan Simpulan .....	60
a. Kerja Studio dan Validasi Data.....	60
b. Analisis .....	61



c. Simpulan .....	61
E. Laras Slendro di Daerah Budaya Pasundan .....	62
1. Latar Belakang.....	62
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	62
3. Pengumpulan Data.....	65
4. Validitas Sumber .....	65
5. Nada dan Instrumen yang Diukur .....	67
6. Wujud Instrumen dan Nada-nadanya .....	68
7. Hasil Pengukuran Frekuensi di Lapangan .....	70
8. Kerja Studio Pengukuran <i>Jangkah</i> .....	71
9. Analisis .....	73
10. Simpulan .....	73
F. Laras Slendro di Daerah Budaya Bali.....	74
1. Latar Belakang.....	74
2. Penentuan Obyek yang Diteliti .....	74
3. Pengumpulan Data.....	75
4. Validitas Sumber .....	76
5. Hasil Pengukuran Frekuensi Nada.....	76
6. Kerja Studio dan Validitas Data .....	79
7. Analisis .....	81
8. Simpulan .....	84
G. Laras Slendro di Daerah Budaya Palembang.....	85
1. Latar Belakang.....	85
2. Pengumpulan Data.....	85
3. Kerja Studio dan Validasi Data .....	86
4. Analisis .....	86
5. Simpulan .....	87
 BAB-V SIMPULAN .....	 89

BAB VI RANCANGAN TAHUN KE-2 REDEVINISI LARAS SLENDRO ..	92
A. Laras Slendro Mencari Saudara.....	92
B. Pengumpulan Data.....	94
C. Rancangan Biaya .....	95
D. luaran .....	96
E. Jadwal .....	96
DAFTAR PUSTAKA.....	97
GLOSARIUN .....	98
LAMPIRAN	
A. LAMPIRAN-I Surat-surat Pernyataan	
B. LAMPIRAN III Makalah Seminar Internasional	.
C. LAMPIRAN III Naskah Jurnal Internasional	
D. LAMPIRAN IV Tesis Tarsisian Agustien Prabarini Rahayu	
E. LAMPIRAN V Proposal Tesis	





## DAFTAR TABEL

<b>Tabel 1.</b>	Jenis <i>Jangkah</i> , Dekat, Sedang, Jauh, Ekstrim Dekat dan Ekstrim Jauh .....	18
<b>Tabel 2.</b>	Nama-nama Nada di berbagai Daerah Budaya .....	21
<b>Tabel 3.</b>	Frekuensi Nada-nada Gamelan Ki Manteb Sudarsono.....	28
<b>Tabel 4.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Surakarta Kota.....	32
<b>Tabel 5.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Karanganyar .....	32
<b>Tabel 6.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Wonogiri .....	33
<b>Tabel 7.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Boyolali.....	33
<b>Tabel 8.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten .....	33
<b>Tabel 9.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sragen .....	33
<b>Tabel 10.</b>	Frekuensi Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo .....	33
<b>Tabel 11.</b>	Frekuensi, <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka Surakarta Kota .....	34
<b>Tabel 12.</b>	Frekuensi, <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Karanganyar .....	34
<b>Tabel 13.</b>	Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Wonogiri.....	34
<b>Tabel 14.</b>	Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Boyolali .....	34
<b>Tabel 15.</b>	Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten .....	35
<b>Tabel 16.</b>	Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sragen.....	35
<b>Tabel 17.</b>	Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo .....	35
<b>Tabel 18.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Dewan Kesenian Banjar .....	43
<b>Tabel 19.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kanung .....	44

<b>Tabel 20.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Saron Basar.....	44
<b>Tabel 21.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Saron Depan .....	44
<b>Tabel 22.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Museum Lambungmangkurat .....	44
<b>Tabel 23.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kanung Paking .....	44
<b>Tabel 24.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kanung .....	45
<b>Tabel 25.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Dalang Rachmadi .....	45
<b>Tabel 26.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Saron Basar .....	45
<b>Tabel 27.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Saron Depan .....	45
<b>Tabel 28.</b>	Gembyangan Acuan Pelarasan Gamelan Banjar .....	45
<b>Tabel 29.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Dinas Pariwisata Banyuwangi .....	49
<b>Tabel 30.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Kelurahan Kemiren .....	49
<b>Tabel 31.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Milik Mujianto (Begog) .....	49
<b>Tabel 32.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Seblang Olehsari .....	50
<b>Tabel 33.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Milik Gandrung Supinah .....	50
<b>Tabel 34.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Milik Ridwan Pelaras Banyuwangi .....	50
<b>Tabel 35.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Dinas Pariwisata Banyuwangi .....	51
<b>Tabel 36.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Kelurahan Kemiren .....	51
<b>Tabel 37.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Milik Musjianto (Begog) .....	51
<b>Tabel 38.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Seblang Olehsari .....	51
<b>Tabel 39.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Milik Gandrung Supinah .....	52
<b>Tabel 40.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Milik Ridwan Pelaras Banyuwangi .....	52
<b>Tabel 41.</b>	Pola <i>Jangkah</i> Laras Slendro Banyuwangi .....	52
<b>Tabel 42.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Kuno Desa Brakas Kabupaten Bangkalan .....	59
<b>Tabel 43.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Desa Lepelle Kabupaten Sampang .....	59
<b>Tabel 44.</b>	Data Frekuensi Nada Gamelan Desa Keleyan Kabupaten Bangkalan .....	59
<b>Tabel 45.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Kuno Desa Brakas Kabupaten Bangkalan .....	60
<b>Tabel 46.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Desa Lepelle Kabupaten Sampang .....	61

<b>Tabel 47.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Desa Keleyan Kabupaten Bangkalan .....	61
<b>Tabel 48.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Penerus Gamelan Milik Abah Asep Sunarya Sukendar .....	70
<b>Tabel 49.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Penerus Gamelan Milik Keluarga Yosep Nugraha .....	70
<b>Tabel 50.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Penerus Gamelan DISBUDPARPORA Kabupaten Subang .....	70
<b>Tabel 51.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Penerus Gamelan Universitas Pendidikan Indonesia Bandung .....	70
<b>Tabel 52.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Kecapi Mang Uyi 1 .....	71
<b>Tabel 53.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Kecapi Mang Uyi 2 .....	71
<b>Tabel 54.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Kecapi Abah Ayat Hidayat .....	71
<b>Tabel 55.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Penerus Gamelan Milik Abah Asep Sunarya Sukandar .....	72
<b>Tabel 56.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Penerus Gamelan Milik Keluarga Yosep Nugraha .....	72
<b>Tabel 57.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Penerus Gamelan DISBUDPARPORA Kabupaten Subang .....	72
<b>Tabel 58.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Penerus Gamelan Universitas Pendidikan Indonesia Bandung .....	72
<b>Tabel 59.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kecapi Milik Mang Ayi 1 .....	72
<b>Tabel 60.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kecapi Milik Mang Ayi 2 .....	72
<b>Tabel 61.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Kecapi Milik Abah Ayat Hidayat .....	73
<b>Tabel 62.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Angklung Bali Utara Koleksi Museum ISI Denpasar .....	76
<b>Tabel 63.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Angklung Bali Selatan Koleksi Museum ISI Denpasar .....	76
<b>Tabel 64.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Angklung Banjar Dana Bona Kebon .....	76
<b>Tabel 65.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Angklung Desa Belega Kanginan .....	76
<b>Tabel 66.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik Koleksi Museum ISI Denpasar .....	77
<b>Tabel 67.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik Bangli .....	77

<b>Tabel 68.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik Koleksi I Gusti Nyoman Susila (Bona Kebon) .....	77
<b>Tabel 69.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Smare Pagulingan Sundaren Koleksi Museum ISI Denpasar .....	77
<b>Tabel 70.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Model Denpasar Koleksi Sanggar Paripurna .....	78
<b>Tabel 71.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Gianyar Koleksi Sanggar Paripurna .....	78
<b>Tabel 72.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Kuno Koleksi I Made Sidja .....	78
<b>Tabel 73.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Besi Kuno Koleksi I Made Sidja .....	78
<b>Tabel 74.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Perunggu Koleksi I Made Sidja .....	79
<b>Tabel 75.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Rindhik Bangli .....	79
<b>Tabel 76.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Rindhik Koleksi I Gusti Nyoman Susila (Bona Kebon) .....	80
<b>Tabel 77.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Angklung Bali Selatan Koleksi Museum ISI Denpasar .....	80
<b>Tabel 78.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Angklung Banjar Dana Bona Kebon .....	80
<b>Tabel 79.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Angklung Desa Belega Kanginan ..	80
<b>Tabel 80.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Model Denpasar Koleksi Sanggar Paripurna .....	80
<b>Tabel 81.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Model Gianyar Koleksi Sanggar Paripurna .....	81
<b>Tabel 82.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Kuno Koleksi I Made Sidja .....	81
<b>Tabel 83.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Besi Kuno Koleksi I Made Sidja .....	81
<b>Tabel 84.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Perunggu Koleksi I Made Sidja .....	81
<b>Tabel 85.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Rindhik Bangli .....	81
<b>Tabel 86.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gamelan Rindhik Koleksi I Nyoman Susila (Bona Kebon) .....	82
<b>Tabel 87.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Angklung Bali Selatan Koleksi Museum ISI Denpasar .....	82
<b>Tabel 88.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Angklung Banjar Dana Bona Kebon .....	82

<b>Tabel 89.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Angklung Desa Belega Kanginan .....	82
<b>Tabel 90.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Model Denpasar Koleksi Sanggar Paripurna .....	82
<b>Tabel 91.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Model Gianyar Koleksi Sanggar Paripurna .....	83
<b>Tabel 92.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Kuno Koleksi I Made Sidja .....	83
<b>Tabel 93.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Besi Kuno Koleksi I Made Sidja .....	83
<b>Tabel 94.</b>	Data Analisis <i>Jangkah</i> Nada Gender Wayang Perunggu Koleksi I Made Sidja .....	83
<b>Tabel 95.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Gambang Gamelan Wayang Palembang .....	83
<b>Tabel 96.</b>	Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Saron Gamelan Wayang Palembang .....	85
<b>Tabel 97.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Gambang Gamelan Wayang Palembang .....	86
<b>Tabel 98.</b>	Data Frekuensi dan <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Saron Gamelan Wayang Palembang .....	86
<b>Tabel 99.</b>	Hasil Analisis <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Gambang Gamelan Wayang Palembang .....	86
<b>Tabel 100.</b>	Hasil Analisis <i>Jangkah</i> Nada Instrumen Saron Gamelan Wayang Palembang .....	87
<b>Tabel 101.</b>	Data Analisis Kesejajaran Frekuensi dalam <i>Gembyangan</i> di Setiap Daerah Budaya.....	89
<b>Tabel 102.</b>	Jadwal Kegiatan Penelitian .....	96

## DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.	Gender Barung.....	31
Gambar 2.	Slenthem dan Demung.....	31
Gambar 3.	Saron Barung dan Saron Penerus.....	31
Gambar 4.	Saron Gamelan Banjar.....	38
Gambar 5.	Dauk Gamelan Banjar.....	39
Gambar 6.	Gamelan Banjar di Museum Lambungmangkurat.....	39
Gambar 7.	Saron Basar dan Saron Depan Museum Lambungmangkurat.....	41
Gambar 8.	Saron Basar Gamelan milik Dewan Kesenian.....	41
Gambar 9.	Saron Basar Gamelan milik Dalang Rachmadi .....	42
Gambar 10.	Pantus instrumen acuan pelarasan gamelan Angklung Caruk.....	49
Gambar 11.	Sumber bunyi piringan berpencu dan sumber bunyi bentuk pencon.....	54
Gambar 12.	Klenang Raja Gamelan Leleyan .....	56
Gambar 13.	Skematis dan tata letak nada Klenang Raja.....	56
Gambar 14.	Klenang Raja gamelan kuno desa Brakas, Bangkalan .....	57
Gambar 15.	Skematis tata letak nada Klenang Raja gamelan kuno desa Brakas, Bangkalan.....	57
Gambar 16.	Penembhung gamelan kuno Brakas, Bangkalan.....	58
Gambar 17.	Skematis Penembhung gamelan kuno dan tata letak nada.....	58
Gambar 18.	Penembhung gamelan Leepelee Sampang .....	58
Gambar 19.	Skematis Penembhung gamelan pada umumnya dan tata letak nada	58



Gambar 20.	Instrumen Penerus Gamelan Abah Asep Sunarya .....	68
Gambar 21.	Insatrumen Bonang Gamelan Abah Asep Sunarya .....	69
Gambar 22.	Instrumen Kacapi Mang Uyi.....	69
Gambar 23.	Gamelan Angklung Belega Kanginan .....	77
Gambar 24.	Gamelan Rindik Bangli .....	78
Gambar 25.	Gender Kuno Koleksi Made Sidja Bona Gianyar.....	79



## **BAB-I**

### **PENDAHULUAN**

Pelarsan atau *tuning system* dalam dunia musik sangat beragam hampir setiap bangsa mempunyai sistemnya masing-masing. Tetapi hanya satu yang benar-benar mendunia, artinya tersebar di seluruh pelosok dunia yaitu sistem pelarsanbudaya Barat yang disebut diatonis. Hal itu disebabkan karena budaya Barat sejak lama menganut budaya tulis (*literate culture*) sehingga karya-karyanya mudah dipublikasikan ke seluruh penjuru dunia, sistem dan teknologi komunikasi yang efektif dan efisien, serta semangat ekspansi dunia Barat baik secara ekonomi maupun politis di berbagai pelosok dunia sambil membawa budaya diatonisnya. Sehingga budaya diatonis dikenal masyarakat seantero dunia.

#### **A. Latar Belakang**

Salah satu jenis sistem pelarsan yang juga kemungkinan nanti terbukti merupakan sistem pelarsan terbesar di dunia – sesudah diatonis – adalah sistem pelarsan yang di dalam budaya Jawa disebut Laras Slendro. Laras ini sekarang hanya dikenal sebagai sistem pelarsan lokal yang terdapat di Jawa, Sunda, dan Bali serta beberapa daerah budaya lainnya di Nusantara. Tetapi terdapat indikasi kuat bahwa sistem pelarsan itu juga terdengar di Asia Pasifik bahkan juga di berbagai pelosok dunia, yang tentu saja diberbagai daerah budaya itu sistem pelarsan ini menyandang nama yang berbeda, atau tidak diberi nama sama sekali. Berbeda dengan sistem pelarsan diatonis yang berkembang mengikuti ekspansi ekonomi dan politis bangsa Barat, sistem pelarsan ini muncul di berbagai belahan dunia karena merupakan natur dari manusia itu sendiri. Jadi tanpa ada usaha penyebaran sistem pelarsan ini memang sudah tumbuh di mana-mana.

Claude Debussy seorang musisi dan komponis tersohor Perancis baru sadar kalau ada sistem pelarsan lain yang sangat menarik di luar sistem pelarsan diatonis ketika mendengarkan sajian gamelan Jawa di sebuah expo di Paris pada tahun 1880-an – padahal sebenarnya di sekitar rumahnya, kalau ia mau pergi ke desa-desa, para petani ada yang menyanyikan nyanyian syukurnya dengan meng-

gunakan sistem pelarasan yang di Jawa disebut Laras Slendro itu. Debussy merasakan ada suasana musikal yang lain – biasanya mereka menyebutnya dengan istilah *exotis* – berbeda sekali dengan atmosfer laras diatonisnya. Maka Debussy mengambil sari rasa Slendro itu ke dalam beberapa karya musiknya dan karya itu meledak di berbagai belahan dunia. Jadi pelarasan gamelan Jawa telah memberi sumbangan besar di dalam blanka musik dunia

Di Indonesia yang nota bene merupakan habitat sistem pelarasan Slendro, rasa musikal pelarasan ini telah meresap menyatu dengan sanubari para praktisi musik tradisi Indonesia. Mereka merasakan bagaimana suasana musikalnya, mereka mempraktikkan dalam bentuk sajian vokal maupun instrumental, mereka membuat komposisi musik dengan pelarasan itu dan sebagainya. Tetapi kebanyakan mereka tidak dapat menjelaskannya secara komprehensif, sehingga orang yang kurang memahami – termasuk orang Indonesia sendiri – mendangkalkan arti Slendro hanya sebagai pelarasan pentatonik. Hal ini tidak jelas. Pentatonik yang mana, sebab pentatonik itu banyak. Orang-orang Indonesia yang sedikit mempelajari musik Barat dan tidak paham terhadap musik tradisionalnya sendiri mengatakan bahwa Laras Slendro itu adalah pentatonik bagian dari diatonis – satu-satunya sistem pelarasan yang ia ketahui – sama dengan “do-re-mi-sol-la-do” atau sama dengan tuts hitam piano. Ini salah dan berbahaya.

Lebih jauh mereka yang merasa dirinya sebagai intelektual musik mengira bahwa orang tradisi itu tidak disiplin dan tidak mempunyai alat ukur frekuensi nada yang akurat maka jadinya seperti Slendro yang kita lihat sekarang, di setiap daerah berbeda bahkan gamelan satu dengan gamelan lain juga berbeda walaupun di dalam sebuah daerah budaya yang sama. Ini salah besar dan berbahaya bagi kelangsungan eksistensi Laras Slendro karena pernyataan itu dapat berkembang menjadi pengetahuan yang menyesatkan. Maka pernyataan “intelektual musik” yang ceroboh ini harus diluruskan. Untuk itu Pascasarjana Institut Seni Indonesia mengambil inisiatif membentuk Tim Peneliti untuk melakukan kajian mendalam tentang Laras Slendro guna meluruskan kesalahan tersebut dengan mengambil judul: “Redefinisi Laras Slendro”

Kedangkalan pengetahuan para “intelektual musik Indonesia” itu tanpa sengaja dapat mendiskreditkan Laras Slendro. Laras Slendro memang tidak seperti

pelarasan musik Barat yang sejak Abad-17 telah dibakukan segalanya, Laras Slendro tidak demikian. Slendro mempunyai kepribadian sendiri, Slendro tidak kaku, ia sangat menghargai perbedaan dan mereka dapat mentoleransinya sepanjang masih di dalam bingkai kepantasan budaya masing-masing, sesuai dengan jatidiri bangsa Indonesia yang multikultur. Perbedaan Slendro satu daerah dengan daerah lain, bahkan satu gamelan dengan gamelan lain bukan karena ketidaksiplinan masyarakat tradisi dan bukan karena mereka tidak mempunyai alat ukur nada yang akurat, tetapi karena hal itu disengaja, disesuaikan dengan daerah budayanya atau karakteristik pemilik gamelannya. Dengan eksplanasi yang tuntas diharapkan pendangkalan dan penyesatkan pengetahuan musik tradisi Indonesia dapat dihindari. Hal ini bahkan akan memberi sumbangan bagi dunia etnomusikologi tentang *tuning system* bangsa-bangsa di luar budaya barat yang selama ini juga masih banyak yang terhegemoni oleh pengetahuan musik barat<sup>1</sup>

Penelitian ini didesain menjadi tiga tahap yang terbentang selama tiga tahun. Hal itu disebabkan karena pengalaman peneliti menjelajah di dunia musik tradisi sering menemukan sistem pelarasan musik tradisional beberapa bangsa yang sekeluarga dengan Laras Slendro di Jawa. Pelarasan itu tidak hanya muncul di Asia Pasifik tetapi juga di dunia. Peneliti merasakan karakteristik musikal dari petani Jodi di Inggris Utara<sup>2</sup> yang mirip dengan Laras Slendro. Pengalaman ini juga dibantu dengan beberapa rekaman komersial saudara-saudara kita Suku Aborigin di Australia, Maori di Tasmania, Indian di Amerika, dan suku-suku di lembah sungai Amazon Amerika Latin.

### **A. Tujuan Khusus**

Tahun pertama digunakan untuk membuktikan sinyalemen bahwa Laras Slendro itu tumbuh dan hidup di dalam musik tradisi Nusantara. Laras Slendro di Nusantara tidak sejenis melainkan berjenis-jenis walaupun demikian mereka

---

<sup>1</sup>Di berbagai pertemuan internasional peneliti sering mendengar beberapa etnomusikolog Asia Tenggara, juga Korea dan Jepang menyatakan bahwa *tuning system* mereka seperti halnya dengan kesalahan pengertian Slendro di Indonesia yaitu do-re-mi-sol-la-do

<sup>2</sup> Peneliti mengambil gelar doktornya di University of Durham dekat New Castle Inggris Utara selama 4 (empat) tahun (1981-1985). Di saat liburan peneliti berkesempatan untuk studi lapangan tentang pelarasan di berbagai daerah sampai ke Scotlandia.

mempunyai benang merah satu sama lainnya. Dalam penelitian ini telah ditemukan jenis-jenis Laras Slendro di Nusantara itu yang terbagi menjadi dua keluarga: (1) Keluarga Laras Slendro yang seluruh jarak nadanya rata-rata, dan (2) Keluarga Laras Slendro yang dua di antara empat jarak nadanya ekstrim lebar. Sehingga di Nusantara ini mempunyai dua rasa Laras Slendro.

Tahun kedua, direncanakan untuk membuktikan bahwa Laras Slendro – tentu saja dengan namalain atau tidak diberi nama – juga hidup di Asia Pasifik. Tahun ketiga direncanakan untuk membuktikan bahwa Laras Slendro juga hidup di luar Asia Pasifik.

## **B. Urgensi Penelitian**

Penelitian ini sangat urgen dalam meluruskan pendapat yang ceroboh dari beberapa kalangan sehingga Laras Slendro yang merupakan salah satu harta budaya yang semestinya dapat membanggakan bangsa dapat dipandang sebagaimana mestinya sejajar dengan teori seni yang ada di dunia musik. Penelitian ini telah menemukan eksplanasi tuntas tentang Laras Slendro di Nusantara dan sudah mulai dipublikasikan sehingga dapat membuka mata anggapan-anggapan tentang Slendro yang kerdil menjadi pengetahuan yang proporsional.

Hal-hal yang ditemukan dalam penelitian ini adalah:

1. Ditemukan bahwasanya perbedaan rasa musikal di antara sistem-sistem pelarasan disebabkan karena perbedaan pola *jangkah* antara nada satu dan nada berikutnya di dalam sebuah siklus urutan nada;
2. Ditemukan perbedaan hakiki antara pelarasan diatonis dan pelarasan Slendro.
3. Ditemukan pola *jangkah* pelarasan yang mampu menghadirkan suasana musikal Slendro.
4. Ditemukan dua jenis pola *jangkah* pelarasan Slendro di Indonesia, yaitu pola *jangkah* pelarasan Jawa, Sunda, Madura, dan Gender Wayang Bali di satu pihak, dan pola *jangkah* pelarasan Banjar, Pa-

lembang, Banyuwangi, Rindik Bali dan Angklung Bali di lain pihak

Temuan-temuan itu baru dapat dipublikasikan secara internasional pada Seminar Internasional Bahasa dan Seni Universitas Negeri Padang di mana peneliti bertindak sebagai salah satu pembicara kunci dengan menampilkan judul “Tuning System of Traditional Music: A Neglected Local Wisdom in the Nusantara” (data telusur seminar terlampir). Selanjutnya telah dipersiapkan Artikel untuk Jurnal Internasional yang penerbitannya masih dalam proses. (Naskah artikel terlampir)

Hasil lain dari penelitian ini adalah membantu percepatan studi mahasiswa S2 dan S3 minat Pengkajian Seni, di antaranya adalah: terselesaikannya sebuah tesis dengan obyek utama sistem pelarasan dengan judul “Kontroversi pada Slendro Keroncong” oleh Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu di mana peneliti bertindak sebagai pembimbingnya, telah dinyatakan lulus pada tahun 2014. Tahun ini sedang berjalan persiapan penulisan tesis oleh tiga mahasiswa anggota Tim Penelitian Pascasarjana ini masing-masing mendalami “Sistem Pelarasan Musik Tradisional Kampar”, “Sistem Pelarasan Slendro Calung Banyumas”, dan “Sistem Pelarasan sebagai Pembangun Embat pada Laras Pelog Gamelan Jawa”.



## BAB-II

### TINJAUAN PUSTAKA

Pelarasan apalagi pelarasan musik tradisional merupakan area yang jarang disentuh bahkan tidak ada sarjana yang tertarik untuk melirikinya. Sarjana Indonesia malas untuk melihatnya secara teliti. Ini sangat disayangkan sebab mereka hanya bersandar kepada apa yang ditemukan oleh para sarjana Barat, padahal temuan itu belum tentu benar. Kecurigaan atas ketidakakuratan itu dibuktikan dengan artikel yang ditulis di Wikipedia tentang gamelan:

*“The scale roughly approximates that of the phrygian mode of the Western major scale (E-E on the white keys of the piano), with the notes EFGBC corresponding to the note positions 12356 in the slendro scale used by most gamelan.”* (Wikipedia, diunduh 27 Februari 2014).

Bagi kaum intelektual yang malas meneliti, pernyataan Wikipedia itu sudah dianggap benar sehingga mereka mendasarkan analisisnya tentang gamelan Jawa kepada bahwa nada-nada gamelan Jawa itu sama dengan EFGBC. Mereka tidak memikirkan lagi apakah itu Laras Slendro atau Laras Pelog. Mereka tidak mengembangkan penelitian tentang harta budaya miliknya dan lebih bersandar pada hasil penelitian sarjana Barat yang dianggap lebih akurat dari bangsa sendiri yang menelitinya. Para sarjana Barat telah lama meninggalkan area studi ini dengan demikian adanya hanya tulisan-tulisan “kuno”.

Jaap Kunst dalam bukunya yang berjudul *Music in Java* (1933) menyatakan bahwa menurut telinganya nada *nem* Slendro itu mirip dengan nada *b* atau *b flat*.

*It should be noted that, taking the tone ‘nem’ as b or b flat not a single one of the remaining of both Javanese scales coincides with one of the other tones of the Western tonal sequence; there for, the European ear is, at first, rather baffled on hearing them, and inclined to think of these scales as being ‘out of tune’* (Kunst, 1973:13).

Berbagai keheranan Jaap Kunst yang menjelaskan tentang pendapatnya tentang pelarasan gamelan itu tidak masuk di dalam pikiran para “intelektual musik Indonesia” yang dangkal itu. Padahal merekalah yang aktif memproduksi berbagai tulisan sehingga kedangkalan merekalah yang justru menyebar.

Sehubungan dengan pernyataan Jaap Kunst yang masuk di dalam benak mereka hanya sepotong kalimat di atas “ . . . *these scales as being 'out of tune'*” Dari kedangkalan pikiran mereka bahkan ada yang mengatakan bahwa:

“ . . . sebenarnya Slendro itu bagian dari diatonis, tetapi karena orang Jawa itu tidak disiplin dan tidak mempunyai alat ukur frekuensi maka sistem pelarasannya menjadi *out of tune* seperti itu”<sup>3</sup>.

Pada hal perbedaan Slendro satu dengan lainnya itu memang disengaja oleh para pemilik gamelan agar masing-masing gamelan mempunyai karakteristik musikal tersendiri, ibaratnya seperti sidik jari manusia. Dengan demikian pernyataan di atas tidak hanya sangat dangkal tetapi sama sekali salah dan berlawanan dengan pernyataan Jaap Kunst karena sang intelektual musik barat Indonesia itu tidak menghargai musik gamelan, hal seperti ini harus diluruskan.

*Out of tune* itu bagi telinga yang tidak terlatih kepekaannya dan belum pernah dapat menikmati keindahan Laras Slendro. Kalau di dalam budaya musik tradisional Jawa pelarasan itu tentu saja *appropriate* bukannya *out of tune*. Jadi jangan salahkan sistem pelarasan yang sudah beratus tahun digunakan tetapi sebaiknya mereka memeriksa telinganya yang tidak peka terhadap berbagai pelarasan itu. Telinga yang terlatih dapat merasakan keindahan pelarasan Slendro dan juga tidak asing dengan pelarasan diatonis.

Salah satu temuan Kunst dari hasil studinya dengan sumber utama para empu gamelan saat itu yang dihubungkan dengan teori *Over Blown Fifth*nya Hornbostel (Kunst, 1973:13-45 dan 66-70) menjelaskan bahwa ada beberapa jenis Laras Slendro yaitu Slendro Biasa, Slendro Pegon, dan Slendro Silir. Dalam penelitian ini istilah Slendro Biasa, Slendro Pegon, dan Slendro Silir itu kini sudah tidak dikenal lagi. Secara faktual yang ada hanya dua jenis Slendro yang tidak diberi nama yaitu jenis Slendro Jawa, Sunda, Gender Wayang Bali, dan Madura di satu pihak dan Slendro Banjar, Pelembang, Banyuwangi, Rindik dan Angklung Bali di lain pihak.

---

<sup>3</sup> Pernyataan seorang dosen musik barat di depan kelas semester 3 jurusan musik barat di Universitas Pelita Harapan Jakarta, 2007

Pendapat Jaap Kunst tentang pelarasan di dalam gamelan Jawa itu dikritisi oleh muridnya sendiri yaitu Mantle Hood. Kritik itu disampaikan lewat artikelnya yang berjudul "Slendro and Pelog Redefined" yang dimuat dalam *Selected Reports Institute of Ethnomusicology University of California Los Angeles*. Ia menilai bahwa tulisan Kunst di dalam buku *Music in Java* itu justru mendistorsi pengertian Slendro dan Pelog. Hood menilai bahwa Kunst mengalami kesulitan menterjemahkan pengetahuan para praktisi gamelan di Jawa secara akurat (Hood, 1966:35).

Atas ketidakpuasan itu Hood ingin memperbaiki pengertian Slendro dan Pelog lewat artikelnya di atas dengan berdasarkan studinya yang berbekal pada dua *perangkat*<sup>4</sup> gamelan Jawa dengan kualitas baik yang ada di UCLA<sup>5</sup>. Hood juga mengkritik Kunst bahwa dalam menjelaskan pengertian Slendro, Kunst hanya berbekal pada satu *gembyang* saja yaitu nada-nada pada instrumen Demung. Menurut Hood seharusnya seluruh *gembyangan* yang ada di dalam gamelan yang meliputi 6 *gembyangan*. Lagi pula Kunst pada saat itu menggunakan alat ukur frekuensi yang sangat sederhana yaitu *monochord*. Pikiran Hood ini sangat bagus, tetapi akhirnya ia justru terjebak pada olah pikirnya sendiri di meja kerja. Sehingga kesimpulannya tidak dapat ditemukan dalam kehidupan nyata dunia gamelan. Misalnya salah satu temuannya berbunyi demikian:

*The 18 recognized species of sléndro- pélog tuning are distinguished first, by their absolute pitch (average, high, low) and secondly, not by relative size of the first interval in Octave IV as suggested by Kunst, but by the total tuning pattern (Hood, 1968:36).*

Kesimpulan Hood di atas sekali lagi tidak bercermin kepada kenyataan di lapangan tetapi hanya hasil teoritisasi di dalam pikirannya sendiri. Memang logis tetapi tidak benar. Delapan belas (18) jenis itu berasal dari tiga jenis tinggi rendahnya pelarasan yaitu rata-rata, rendah dan tinggi dikalikan dua yaitu Slendro dan Pelog dikalikan lagi tiga yaitu tiga macam embat *Sundari*, *Larasati*, dan *Lugu*. Jadi  $3 \times 2 \times 3 = 18$ . Sangat logis tetapi tidak benar. Orang Jawa tidak mungkin melarasi gamelannya dengan embat Lugu yang dinilai sebagai embat yang hambar

---

<sup>4</sup> Hood salah menyebutnya dengan istilah *pangkon* bukannya *perangkat*. Dalam budaya gamelan Jawa istilah *gamelan seperangkat* itu terdiri dari dua *pangkon*. Satu *pangkon* berlaras Slendro dan satu *pangkon* berlaras Pelog

<sup>5</sup> University of California Los Angeles

tidak bergairah. Sehingga 18 jenis pelarasan Hood itu tidak pernah ada di dalam kehidupan nyata dunia gamelan di Jawa.

Studi Hood yang bermaksud untuk meredefinisi Slendro dan Pelog dengan demikian tidak berhasil. Penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia inilah yang berhasil meredefinisikan Slendro secara akurat. Laras Slendro memang spesifik dan memang sebaiknya dijelaskan oleh pemiliknya yang setiap hari berkecimpung di dalam budaya gamelan sejak dalam kandungan tanpa jeda ditambah dengan sarana, prasarana dan pikiran yang dapat menterjemahkan data empirik emik para praktisi musik tradisi menjadi data akademikyang etik.

Pelarasan gamelan baik Slendro maupun Pelog memang dibuat berbeda secara sengaja agar antara tokoh pemilik gamelan satu dengan lainnya ada perbedaan yang signifikan. Sehingga masyarakat mudah menengarai: Ini gamelan Sasonomulya, ini gamelan Brotodiningratan, ini gamekan Prabuwinatan dan lain sebagainya. Walaupun berbeda tetapi masih dalam kewajaran budayanya yaitu budaya gamelan Jawa. Sebelum Abad-17 sistem pelarasan di dunia musik Barat mirip dengan itu. Semua musisi boleh menyetel hapsicordnya sekehendak hati tetapi pasti masih dalam bingkai budaya musiknya. Setelah Abad-17 dengan adanya standardisasi pelarasan musik Barat yang menelorkan kebijakan *absolute pitch*. Maka telinga Barat menjadi terbiasa dengan frekuensi nada-nadanya yang sudah *absulute* itu. Sehingga setelah mendengar pelarasan yang tidak menganut sistem *absolute pitch* menjadi kalang kabut untuk menjelaskannya. Sayangnya mereka memang tidak memahami sepenuhnya budaya gamelan Jawa, jadi eksplanasinya sering meleset dari kenyataan yang ada.

Itulah dua tulisan yang mewakili tulisan kuno tentang sistem pelarasan musik Indonesia dan baru berkuat pada musik gamelan saja. Jarang sekali setelah itu orang – apalagi orang Indonesia – yang tertarik pada permasalahan pelarasan musik Indonesia yang mempunyai kepribadian sendiri bertolak belakang dengan sistem musik barat. Baru pada tahun 1985 Sri Hastanto dalam disertasi doctoral-nya pada kajian *ethnomusicology* University of Durham di Inggris menyinggung-nya kembali.

Sri Hastanto dalam disertasinya yang berjudul “The Concept of Pathet in Gamelan Javanese Music” (1985) yang kini telah disusun kembali dalam bentuk buku dengan judul *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (2009) dalam salah satu babnya menyinggung pelarasan Slendro dan Pelog (Hastanto, 2009:24-29) yang pada intinya: Dalam penelitian gamelan yang berhubungan dengan laras Slendro dan Pelog, bukan hanya satu *gembyangan* (*oktave*) nada saja yang dijadikan pegangan, dan juga bukan 6 *gembyangan* seperti yang dilakukan Hood, tetapi nada-nada yang dikenal secara kultural oleh orang Jawa yaitu nada-nada yang dimiliki oleh ambitus suara manusia yang meliputi *ageng*(rendah), *tengah*(sedang), dan *alit* (tinggi). Nada-nada *ageng* meliputi: *penunggul ageng*, *gulu ageng*, *dha-dha ageng*, *lima ageng* dan *nem ageng*. Nada-nada *tengah* meliputi: *penunggul tengah*, *gulu tengah*, *dhadha tengah*, *lima tengah*, dan *nem tengah*. Nada-nada *alit*: *penunggul alit*, *gulu alit*, *dandhadha alit*.

Selain itu dalam buku tersebut di atas Hastanto juga meluruskan pendapat “awam” dalam gamelan bahwa pelarasan Pelog itu sebenarnya sistem pelarasan lima nada, dan bukannya tujuh nada seperti yang sering disebut-sebut secara awam itu. Para teoritikus sering terjebak dengan penglihatan fisik atas gamelan Pelog yang kelihatannya ada tujuh nada. Padahal tujuh nada itu sebenarnya gabungan dari dua jenis Pelog yaitu Pelog Barang dan Pelog Bem (Hastanto 2009:26-27).

Hasil penelitian Sri Hastanto yang lain tentang pelarasan yang dibukukan dengan judul *Ngeng dan Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Kebyar Bali* (2011) menemukan fenomena pelarasan di Jawa dan di Bali yang mempunyai pola berbeda dan sama sekali tidak sama dengan apa yang dilakukan di dalam musik barat. Signifikansi pelarasan di Jawa adalah bahwa *jangkah* (*interval*) nada *gembyangan* (*octave*) selalu dibuat lebih lebar dari 1200 cent<sup>6</sup>. Budaya Jawa melakukan hal itu sebab bila satu *gembyangan* *jangkah*nya dibuat *pleng* (tepat 1200 cent seperti musik barat) maka gamelan itu akan terasa hambar tanpa gairah. Signifikansi di dalam budaya Bali lain lagi, jarak nada dalam satu *angkep* (*octave*) boleh lebih, boleh kurang, dan boleh tepat 1200 cent itu tidak menjadi soal, yang terpenting adalah selisih frekuensi antara nada sejenis dalam

---

<sup>6</sup> Di dalam musik barat interval oktaf selalu harus 1200 cent

*tunggahan pengumbang dan pengisep*<sup>7</sup>. Bila selisih frekuensi itu tidak digarap maka suasana musikal yang dihasilkan akan terasa hambar. Seberapa jauh pelepasan *jangkah gembyang* di dalam gamelan Jawa dan seberapa selisih frekuensi antara *pengumbang dan pengisep* dalam gamelan kebyar Bali diukur dengan kepantasan budaya, bukan dengan mesin frekuensi meter seperti di Barat.

Fenomena pelarasan di dalam musik Indonesia seperti tertera pada tulisan Hastanto tadi sepenuhnya ada di tangan “empu pelaras”. Jadi di Jawa dan Bali dan Indonesia pada umumnya pelaras bukan sekedar tukang tetapi seniman besar yang menentukan kualitas dan karakteristik musikal setiap gamelan. Dengan hadirnya peradaban modern “empu pelaras” dan berbagai macam karakteristik pelarasan terancam eksistensinya karena masyarakat lebih menghargai materi daripada kepuasan batin. Sehingga mereka tidak menginginkan karakteristik yang unik untuk setiap individu yang penting murah dan cepat. Jadi tidak perlu menciptakan karakteristik pelarasan tersendiri tetapi cukup mengkopi pelarasan yang telah ada. Hal ini akan berdampak makin miskinnya jenis pelarasan yang khas budaya Indonesia. Permasalahan itu dipaparkan oleh Sri Hastanto dalam *The 18<sup>th</sup> Asia and the Pacific Society of Ethnomusicology International Conference* di Universitas Mahasarakham Thailand. Makalah Hastanto (2014) yang berjudul: “Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger” itu merupakan ringkasan dari hasil penelitiannya tentang “*Embat*”<sup>8</sup> dalam Karawitan Jawa” tahun 2010.

Dalam konferensi itulah peneliti banyak mendengar contoh-contoh musik dari Korea, Jepang, Vietnam, Laos, dan Cambodia yang mempunyai rasa Slendro. Anehnya para pemilik musik itu yang *nota benepara* “intelektual” bukan praktisi mengatakan bahwa tangga nadanya sejajar dengan nada-nada barat C-D-E-G-A-C. Jadi tidak hanya orang Indonesia saja yang terperosok di dalam hegemoni musik barat, tetapi beberapa teman di ASEAN dan Jepang juga banyak yang terperosok.

Hastanto telah mengembangkan studi tentang pelarasan musik Indonesia yang masih terbatas pada daerah budaya Jawa dan Bali. Ketika salah seorang mahasiswa S2 ISI Surakarta Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu (Rini) ingin menulis

---

<sup>7</sup> Dalam gamelan kebyar, setiap instrumen dibuat sepasang, satu disebut *pengumbang* dan pasangannya disebut *pengsep*. *Pengumbang* selaludilaras sedikit lebih rendah daripada *pengisep* agar kalau ditabuh bersama menimbulkan gelombang atau ombak suara

<sup>8</sup> *Embat* adalah karakteristik musikal dalam sistem pelarasan gamelan yang dibangun oleh pola interval nada-nada dalam setiap *gembyangannya*



tesis mengenai permasalahan pelarasan di dalam Musik Kroncong dengan judul “Kontroversi pada Slendro Kroncong” maka serta merta Sri Hastanto ditugasi untuk menjadi pembimbingnya dan tesis itu telah lulus dipertahankan pada awal tahun 2014 ini. Dalam tesisnya Rini menunjukkan bahwa Slendro yang dipakai dalam Kroncong – Langgam Jawa Slendro – menggunakan nada-nada do-re-mi-sol-la-do. Hal itu disebabkan musik kroncong menggunakan tangga nada diatonis. Ketika para seniman kroncong ingin memainkan lagu-lagu Slendro dalam Langgam Jawanya tidak ada jalan lain kecuali menggunakan nada-nada do-re-mi-sil-la-do itu yang menurut mereka sama dengan Slendro gamelan. Pada tataran itulah timbul kontroversi: Telinga seniman karawitan tidak dapat menerima kehadiran Slendro Kroncong itu. Tetapi bagi orang-orang yang *open minded* hal itu tidak menjadi soal, malah menambah kekayaan sistem pelarasan baru di dalam blantika musik Indonesia.

Dalam makalah yang berjudul “Tuning System of Traditional Music: A Neglected Local Wisdom of the Nusantara” yang disampaikan pada ISLA (*International Seminar on Language and Arts 2015*) sebagai salah satu makalah kunci oleh Sri Hastanto kembali dibahas bagaimana sistem pelarasan Musik Nusantara sebagai sebuah kearifan lokal Nusantara yang disia-siakan oleh pemiliknya sendiri yaitu masyarakat Nusantara pada umumnya. Selanjutnya Hastanto mengutarakan bagaimana para sarjana musik yang bermukim di Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta yang tergabung Tim Penelitian Pascasarjana ISI Surakarta menyadarkan masyarakat musik Indonesia dengan mendeseminasikan ringkasan temuan penelitian ini. (Makalah terlampir)

Tergambar jelas baik penelitian yang kuno maupun yang baru, sarjana Barat maupun Indonesia belum ada yang meneliti kembali sistem pelarasan musik tradisional Indonesia secara lebih luas. Paling-paling hanya berkisar di Jawa dan Bali, lagi pula Laras Slendro hanya dipandang sebagai sistem pelarasan lokal yang sempit pendamping Laras Pelog. Penelitian Tim Pascasarjana ISI Surakarta yang ringkasan temuannya telah dipublikasikan secara internasional lewat ISLA di atas telah merambah Nusantara *beyond Java and Bali* setidaknya Jawa, Sunda, Bali, Madura, Banyuwangi, Banjar dan Palembang.

### BAB-III

#### METODE PENELITIAN

Sebelum berbicara mendalam tentang metode dalam penelitian ini akan dipaparkan berbagai terminologi teknis seperti tertera sebagai berikut.

##### 1. Peristilahan

Hegemoni pengetahuan dan peristilahan musik Barat telah banyak memberi kontaminasi terhadap perkembangan pengetahuan musik Nusantara yang berkenaan dengan tafsir arti peristilahan teknis musik yang kelihatan mirip, tetapi mempunyai arti yang berbeda, dengan demikian implikasinya terhadap pengetahuan musik itu juga berbeda. Untuk menghindari salah tafsir maka di dalam penelitian ini menggunakan peristilahan yang digunakan oleh masyarakat tradisi musik Nusantara itu sendiri.

Peristilahan teknis tentang musik tradisi yang paling berkembang adalah dari daerah budaya Jawa, Bali, dan Sunda. Maka dalam uraian laporan penelitian ini untuk eksplanasi ketiga daerah budaya itu akan menggunakan istilah yang telah lazim dipergunakan oleh komunitas musik tradisi mereka. Istilah-istilah teknis untuk musik tradisi di luar ketiga daerah itu sepanjang di daerah budayanya mempunyai istilah sendiri akan dipakai istilah itu, kalau di daerah budaya itu belum ada istilahnya akan meminjam istilah dari daerah budaya Jawa. Istilah tradisi yang mungkin dapat membingungkan bagi orang di luar tradisi itu digunakan istilah umum bahasa Indonesia. Peristilahan itu tertera seperti di bawah ini.

##### (1) Nada.

Nada adalah sesuatu yang berbunyi, di dalam bahasa Inggris yang biasa digunakan di dunia musik Barat adalah *tone* atau *note*, yaitu unsur terkecil dari melodi. Analoginya kalau di dalam bahasa melodi sama dengan kalimat, kalau nada sama dengan kata. Nada mempunyai tinggi-rendah atau

*pitch* yang dinyatakan dengan satuan Hertz disingkat Hz. Makin tinggi sebuah nada, nilai Hz-nya juga makin tinggi, demikian pula sebaliknya. Nada mempunyai harga yaitu durasi dengung berbunyinya nada itu. Nada juga mempunyai warna, misalnya warna nada dawai yang dipetik berbeda dengan warna nada dawai yang digesek, berbeda pula dengan hasil nada dari instrumen tiup, dan berbeda pula dengan hasil bunyi instrumen dengan sumber bunyi bilah dan pencon.

## (2) *Jangkah*

*Jangkah* adalah jarak antara dua nada yang berbeda tinggi-rendah (*pitch*) nya, *jangkah* ini dinyatakan dengan satuan *cent* (disingkat *c*). Di dalam musik Barat terdapat istilah yang mirip artinya yaitu *interval*, tetapi di barat *interval* itu sudah tertentu sesuai dengan kesepakatan Abad XVII tentang standarisasi tangga nada musik Barat, yaitu ada *semi tone = 100 c*, *tone = 200 c*, *third*, *fifth*, *octave* dan sebagainya. Karena musik Nusantara tidak menganut *absolute pitch* seperti musik Barat maka secara hakiki *jangkah* mempunyai kandungan arti yang berbeda walaupun sama-sama jarak nada yang tidak terbatas 100 atau 200 *cent* tetapi dapat berapa saja. Ada dua macam *jangkah* digunakan di dalam penelitian ini yaitu *jangkah nada* dan *jangkah gembyang*. *Jangkah nada* adalah *jangkah* antara nada satu dengan nada urutannya baik di atasnya maupun di bawahnya; jarak *gembyang* adalah jarak nada satu dengan nada *gembyangan*-nya, atau nada siklusnya. Penjelasan arti *gembyang* tertera di butir (3)

## (3) *Gembyang*

Di dalam musik Barat ada istilah *octave* yang diindonesiakan menjadi oktaf. Sering orang menggunakan kata oktaf ini disamakan dengan *gembyang*, ini kurang bijaksana sebab kandungan artinya berbeda. Oktaf dari kata *octavo* yang berarti ke-depalan: do-re-mi-fa-sol-la-si-do. Kalau kita hitung dari do sampai do lagi adalah delapan langkah. *Interval* oktaf harus tepat 1200 *cent*. *Gembyang* tidak demikian. *Gembyang* adalah *jangkah* antara satu nada dengan nada siklusnya dalam urutan nada: penunggul-guludhadha-lima-nem-penunggul, dari penunggul awal ke penunggul siklusnya

adalah enam langkah, jadi tidak tepat kalau disebut oktaf yang artinya kedelapan. Jangkah *gembyang* tidak pernah 1200 *cent*. Hal itu bukan karena masyarakat musik Nusantara tidak mempunyai mesin untuk mengukur, tetapi memang disengaja tidak ditepatkan. Sebab kalau tepat (istilah Jawa-nya “pleng”) maka rasa musikalnya akan hambar, tidak mempunyai gai-rah. Dalam musik Nusantara biasanya jangkah *gembyang* itu sedikit lebih atau kurang dari 1200 *cent*, agar rasa musikalnya bisa bersifat ceria, atau sedih.

## 2. Pola Jangkah

Topik penelitian ini adalah pelarasan atau *tuning system* musik Nusantara yang disebut Slendro. Judul yang dipilih adalah “Redefinisi Slendro”, sebab memang sistem pelarasan Nusantara yang disebut Slendro ini sering disalah tafsirkan oleh orang-orang non musik Nusantara, maupun orang-orang komunitas musik Nusantara sendiri yang tidak cermat mengamati sistem pelarasannya sendiri karena terkena hegemoni musik asing terutama musik Barat. Untuk itu Laras Slendro perlu dicermati dengan penelitian ini dan didefinisikannya kembali.

Hal yang terpenting di dalam sistem pelarasan adalah pola jarak nada satu dengan lainnya dari nada-nada yang digunakan di dalam sebuah sistem musik, sehingga sangat penting diketemukan urutan dan jumlah nada dalam satu siklus, frekuensi masing-masing, dan akhirnya diketemukan jarak-jarak nada yang berurutan itu, serta pola jarak yang ada di dalam sistem pelarasan itu.

Wujud pelarasan dari sebuah sistem laras adalah urutan nada (dari rendah ke tinggi atau sebaliknya) dalam jumlah tertentu, dan antara nada satu dengan urutannya mempunyai jarak atau jangkah tertentu pula. Jadi pelarasan dapat dikatakan sebagai wujud fisik. Pelarasan sebuah musik akan mempunyai implikasi terhadap rasa musikal yang dihasilkan bila pelarasan itu digunakan sebagai basis penyusunan lagu adalah rasa musikal. Jadi wujud fisik (*tangible*) yang disebut sebagai sistem pelarasan itu mempunyai implikasi yang *intangible* yaitu rasa musikal. Sebagai contoh:

Sistem pelarasan c – d – e – f – g – a – b – c (diatonis mayor)

Jarak nadanya 200 200 100 200 200 200 100 (*cent*)

(jauh-jauh-dekat-jauh-jauh-jauh-dekat) bandingkan dengan:

Sistem pelarasan a – b – c – d – e – f – g – a (diatonis minor)

Jarak nadanya 200 100 200 200 100 200 200 (*cent*)

(jauh-dekat-jauh-jauh-dekat-jauh-jauh)

Pola *jangkah* atau jarak nadanya berbeda maka rasa musikalnyapun berbeda, diatonis mayor ada yang mengatakan mempunyai rasa maskulin dan diatonis minor mempunyai rasa feminin. Demikian pula di dalam Laras Slendro dan Laras Pelog di dalam gamelan Nusantara;

Sistem Pelarasan 1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 (Laras Slendro)

Jarak nadanya – hampir sama rata – bandingkan dengan:

Sistem Pelarasan 1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 (Laras Pelog)

Jarak nadanya dekat jauh jauh dekat jauh

Pola *jangkah* berbeda maka rasa musikalnyapun berbeda, Laras Slendro ada yang mengatakan mempunyai rasa maskulin dan laras Pelog mempunyai rasa feminin.

Dengan demikian untuk dapat mempunyai eksplanasi tuntas tentang sebuah pelarasan, dalam hal ini sistem pelarasan Slendro di Nusantara diperlukan data frekuensi nada-nada yang dipergunakan dalam Laras Slendro Nusantara, sebagai dasar untuk menghitung *jangkah* (jarak nada) dan selanjutnya menyusun pola *jangkah* nada setiap pelarasan Slendro di Nusantara itu

Perbedaan pola jarak seperti terlihat pada diatonis mayor dan minor serta pada Laras Slendro dan Pelog cukup signifikan, sehingga rasa musikal yang di-

timbulkan juga sangat berbeda. Perbedaan seperti itu disebut perbedaan laras. Tetapi di dalam keluarga Laras Slendro nanti juga akan terdapat perbedaan pola di dalam jarak nada yang hampir sama, maka perbedaan rasa musikalnya juga sedikit dan hanya dapat dirasakan oleh orang-orang yang mempunyai daya solfegio tinggi (para seniman gamelan dan para empunya). Perbedaan yang demikian bukanlah perbedaan laras – sebab masih sama-sama Slendro – perbedaan itu di daerah budaya Jawa disebut perbedaan embat. Jadi kalau kita mendengarkan gamelan slendro Banjar, berbeda dengan Jawa itu bukan larasnya yang berbeda tetapi embatnya.

Frekuensi dan dengan demikian juga jarak nada di barat sudah diadakan standardisasi sejak Abad XVII, sehingga frekuensi nada-nada serta jarak nada satu dengan lainnya sudah *fix*. Di Nusantara tidak demikian. Masyarakat Nusantara memang tidak mau membuat standardisasi nada-nadanya, dengan dua alasan utama. Pertama, terkendala oleh instrumen yang kebanyakan *fix* seperti gamelan yang sumber bunyinya dari logam, dan kedua tidak rela kehilangan harta budayanya yang disebut embat. Sebab embat di dalam gamelan ini akan dapat mencirikan rasa musikal gamelan satu dengan lainnya.

Frekuensi dan jarak nada di dalam sistem musik Barat sudah dipastikan sehingga ada sebutan *absolute pitch*. Tetapi di dalam musik Nusantara tidak demikian tinggi rendah nada serta jarak nada-nadanya masih mempunyai toleransi, dan toleransi itu ukurannya adalah kepantasan budaya, sehingga bukan semanya tetapi juga ada absolutnya sehingga di dalam penelitian ini disebut *semi absolute*.

Setiap orang mempunyai rasa kepantasannya (*appropriate*) masing-masing, dan itu kenyataannya hampir sama di seluruh Nusantara bahkan seluruh dunia. Misalnya orang barat mempunyai nada yang paling enak disuarakan baik oleh laki-laki maupun perempuan, anak-anak maupun dewasa yang disebut *A diapason*, yang frekuensinya ditentukan 440 Hz, ternyata orang Jawa juga mempunyai hal yang mirip yaitu nada Nem yang frekuensinya juga sekitar 440 – 460 Hz, demikian pula masyarakat Pasundan mempunyai nada Barang yang frekuensinya sekitar itu juga, orang Bali mempunyai *ndung* yang juga berfrekuensi sekitar 440. Oleh sebab itu orang-orang tradisi Nusantara dapat membuat pelarasan musiknya tanpa harus menggunakan alat seperti *frequency*



*meter*, dan lain sebagainya. Dalam sanubarinya mereka telah mempunyai pelarasan musiknya sendiri yang sering tidak disadarinya, berikut ini sebuah contoh:

Di Provinsi Kepulauan Riau, di sana terkenal dengan musik tradisinya disebut Musik Ghazal. Kalau mereka ditanya menggunakan sistem pelarasan apa? Maka jawabnya “diatonis” tetapi ketika gitarnya distem diatonis murni, mereka mengatakan steman itu tidak “masuk” dan si pemain gitar menstem lagi nadanya sebelum terjun di dalam permainan. Ini membuktikan bahwa sebenarnya pelarasan Musik Ghazal mereka bukanlah diatonis murni, tetapi diatonis Kepulauan Riau.

Untuk mencapai kedalaman yang signifikan di dalam Laras Slendro – obyek material penelitian ini – jangkah nada akan dirinci lebih detail yaitu jangkah jauh (J), jangkah sedang (S) dan jangkah dekat (D). Kecuali itu diidentifikasi pula jangkah-jangkah yang ekstrim sebagai salah satu penciri pelarasan yaitu *jangkahe* ekstrim jauh (EJ) dan *jangkahe* ekstrim dekat (ED). Cara penentuannya sebagai berikut.

Dari hasil lapangan dan analisis data ditemukan bahwa *jangkah* seluruh Pelarasan Slendro dalam satuan *cent* di tujuh Daerah Budaya di Nusantara dapat dibagi menjadi 9 (sembilan) kelompok. Tiga kelompok pertama secara logika dimasukkan ke dalam kelompok *jangkah* dekat (D), tiga kelompok kedua masuk ke dalam *jangkah* sedang (S), dan kelompok ketiga masuk dalam kelompok *jangkah* jauh (J). *Jangkah* ekstrim dekat diambil dua kelompok terdekat, dan *jangkah* ekstrim jauh ditentukan dua kelompok terjauh. Secara skematis jenis-jenis *jangkah* itu dapat direpresentasikan sebagai berikut.

Jangkah Dekat			Jangkah Sedang			Jangkah jauh		
200an	210an	220an	230an	240an	250an	260an	270an	280an
Ekstrim dekat						Ekstrim jauh		

**Tabel-1:** Jenis *Jangkah*, Dekat, Sedang, Jauh, Ekstrim Dekat dan Ekstrim Jauh  
(Sri Hastanto, 2015)

Penelitian ini adalah penelitian kualitatif. Data yang menjadi bahan analisis dan kemudian simpulan langsung dikumpulkan dari lapangan dalam bentuk

deskripsi yang cermat. Data yang dikumpulkan terdiri dari dua kelompok yaitu data yang bersifat etik misalnya hasil pengukuran frekuensi nada-nada gamelan di lapangan, maupun data hasil olahan frekuensi dan jangkah nada di studio. Data kelompok ini merupakan data yang sudah pasti dan dengan mudah dapat dicek dan cek ulang sebagai pertanggung jawaban validitasnya. Kelompok yang kedua adalah data yang digali dari pengetahuan empirik para praktisi gamelan dan empu pelaras. Data kelompok ini merupakan data dari pendekatan emik. Setelah dideskripsikan dengan cermat maka data emik ini diubah menjadi data etik sehingga orang di luar dunia gamelan dapat memahaminya.

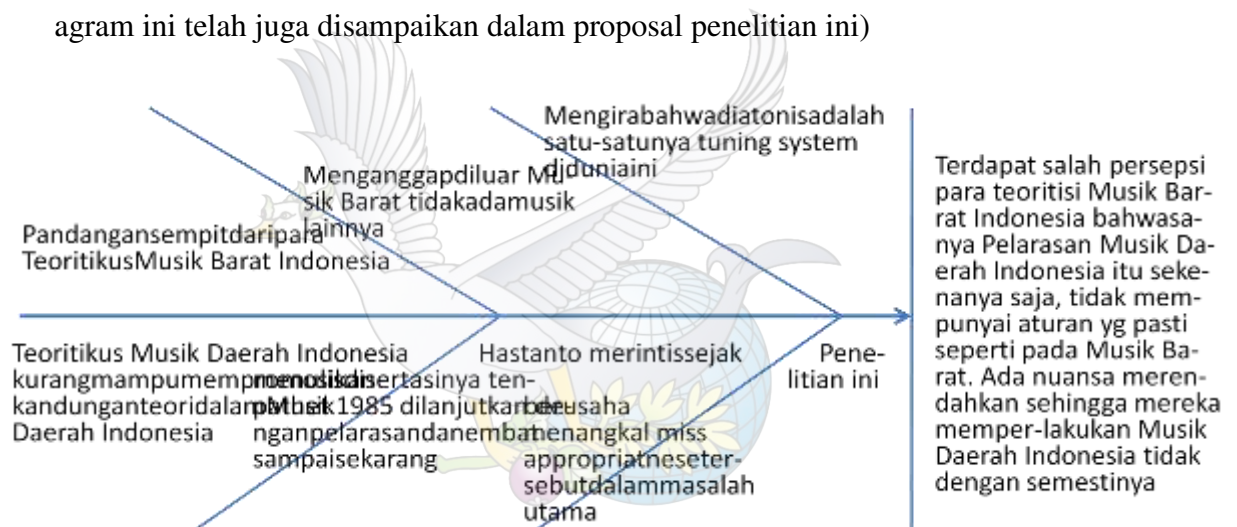
Misalnya ada pernyataan dari seorang praktisi musik tradisional: “Oh nada ini terlalu tinggi” maka peneliti mengkonfirmasi pernyataan itu kepada praktisi lain, sampai sedikitnya tiga sumber. Setelah dinyatakan sah barulah data itu dianalisis dan diubah ke dalam bentuk data etik. Caranya frekuensi nada tersebut diukur lalu diperdengarkan nada-nada yang frekuensinya diturunkan secara bertahap dan kembali dikonfirmasi kepada para praktisi sampai mereka menyatakan “nah itu sudah pas” dengan cara itu peneliti menjadi tahu bahwa kalau nada lebih tinggi sekian Hertz dari nada yang dinilai pas itu wujud etik dari pernyataan emik “terlalu tinggi”. Tentu saja data emik tadi berubah menjadi angka frekuensi. Angka-angka yang banyak dilibatkan dalam penelitian ini bukanlah mengubah sifat kualitatif menjadi kuantitatif, sebab angka-angka itu hanyalah wujud dari deskripsi data terutama yang dari data empirik emik menjadi data akademik etik.

### **A. Pengumpulan Data**

Data yang dikumpulkan adalah komponen-komponen yang dapat membangun karakteristik musikal sebuah pelarasan. Komponen itu adalah *pitch* – tinggi rendah nada – yang menggunakan satuan Hertz, *jangkah (interval)* antara nada satu dengan nada urutannya dengan satuan *cent*, dan pola *jangkah* di dalam satu siklus urutan nada (*gembyangan*). Penentuan komponen pembangun karakteristik musikal ini didapatkan dari pengetahuan empirik yang terjadi di sekitar kita tentang perbedaan rasa musikal. Misalnya perbedaan rasa musikal antara lagu-lagu yang dinyanyikan dengan tangga nada mayor dan minor, atau lagu-lagu yang

disajikan dengan Laras Slendro dan Pelog. Setelah dicermati ternyata yang membangun rasa itu adalah pola pengaturan interval dalam satu oktaf bagi mayor dan minor dan demikian pula pola *jangkah* dalam satu *gembyangan* dalam Slendro dan Pelog. Jadi data untuk mengetahui pola *jangkah* itu harus lewat frekuensi nada-nada, dan *jangkah-jangkah* nada satu ke nada berikutnya. Maka di setiap sasaran penelitian dikumpulkanlah data fekuensi yang kemudian dibawa ke studio untuk dicari *jangkah*-nya.

Pengumpulan data sampai secermat itu untuk menjawab permasalahan utama bahwasanya pelarasan Slendro bagi beberapa intelektual musik dianggap sebagai pelarasan yang keliru, karena absennya kedisiplinan dan kurangnya peralatan yang memadai seperti terlihat pada diagram tulang ikan di bawah ini (diagram ini telah juga disampaikan dalam proposal penelitian ini)



**Diagram-1:** Diagram Tulang Ikan Alasan Penelitian

Kecuali data kuantitatif berupa frekuensi nada-nada gamelan, juga dikumpulkan data penjelasan dari praktisi yang mengelola gamelan itu tentang berbagai keterangan yang relevan dengan keberadaan gamelan itu. Hal ini akan menentukan kualitas gamelan yang dijadikan sumber data. Pengumpulan data juga merambah riwayat kesenimanan para praktisi yang dijadikan narasumber, data itu digunakan sebagai parameter sampai seberapa jauh keterangan yang menjadi otoritanya dan yang sudah di luar otoritanya.

Nada-nada yang diukur frekuensinya adalah seluruh teba nada gamelan itu yang terdiri dari enam *gembyangan* seperti terlihat di dalam tabel di bawah. Di beberapa Daerah Budaya seperti Jawa, Sunda, Bali, dan Banjar nada-nada itu mem-

punyai nama, tetapi untuk Daerah Budaya Banyuwangi, Madura, dan Palembang tidak. Bagi yang mempunyai nama, di dalam tabel di bawah ditulis singkatannya, sedangkan yang tidak mempunyai nada diberi simbol angka Arab urut dari bawah ke atas yang menyimbolkan nada rendah ke nada tinggi. Nama-nama nada Laras Slendro di berbagai Daerah Budaya adalah:

1. Jawa adalah :*nem (nm)*, *penunggul (pn)*, *gulu (gl)*, *dhadha (dd)*, dan *lima (lm)*
2. Bali adalah : *dong (o)*, *dèng(è)*, *dung (u)*, *danfg (a)*, dan *ding (i)*
3. Pasundan adalah: *singgul (sg)*, *bem (bm)*, *panelu (pl)*, *kenong (kn)* *barang (br)*
4. Banjar adalah: *nem (6)*, *sanga (9)* *bem (bm)*, *tengah (tg)*, *lima (5)*
5. Banyuwangi nada-nadanya tidak mempunyai tetapi mempunyai sibol sym 1, 2, 3, 5, dan 6
6. Madura nada-nadanya tidak mempunyai nama jadi diberi simbol 1, 2, 3, 5, dan 6
7. Palembang nada-nadanya tidak mempunyai nama jadi diberi simbol 1, 2, 3, 4, dan 5

DAERAH BUDAYA	NAMA NADA													
Jawa	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	Lm	nm	pn	gl	dd
Banjar	tg	5	6	9	bb	tg	5	6	9	Bb	tg	5	6	9
Madura	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5
Banyuwangi	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Pasundan	sg	bm	pl	kn	br	sg	bm	pl	kn	br	sg	bm	pl	kn
Bali	è	u	a	i	O	è	u	a	i	O	È	u	a	i
Palembang	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	Nm	pn	gl	dd

**Tabel-2:** Nama-nama Nada di berbagai Daerah Budaya

Area frekuensi nada yang diberi latar belakang abu-abu dalam tabel di atas merupakan fokus data yang dicari, sebab area itu merupakan ambitus nada-nada yang paling mudah disuarakan maupun mudah di dengar. Artinya untuk menyuarakan dan mendengarkan nada di wilayah itu, manusia tidak perlu mengeluarkan energi ekstra. Di situlah hakekat pelarasan. Para pelaras gamelan baik dari Jawa, Bali atau Sunda ketika melaksanakan pelarasan akan mulai dari nada-nada di wilayah itu. Setelah *jangkah* dan tinggi-rendahnya enak barulah digunakan sebagai acuan untuk melaras semua nada baik *gembyang* di atasnya

maupun di bawahnya. Walaupun sebenarnya hanya nada-nada di daerah itu yang dibutuhkan, pengukuran nada setiap gamelan dilakukan menyeluruh sebagai *backup* kalau hasil pengukuran nada-nada inti itu mengalami kerusakan dalam proses pengukuran

Gamelan yang dijadikan sumber data adalah

1. Daerah budaya Jawa yaitu gamelan Ageng terkemuka di Solo Raya – Kabupaten Sukoharjo, Wonogiri, Sragen, Karanganyar, Boyolali, Klaten dan Solo Kota.
2. Daerah budaya Madura, yaitu Gamelan Sandur Madura – Gamelan Sandur di Brakas Bangkalan. Lepelee di Sampang, dan Gamelan Sandur di Lele-yan Bangkalan
3. Daerah budaya Banyuwangi yaitu gamelan Seblang Olehsari, gamelan Angklung milik Ridwan pelaras gamelan Banyuwangi, gamelan milik Mujianto Begog, seniman gamelan Banyuwangi, yang ketiganya mewakili pelarasan “asli” Banyuwangi. Kelompok kedua mewakili pelarasan “baru” Banyuwangi yaitu gamelan milik Gandrung Supinah, gandrung senior terkenal di Banyuwangi, gamelan milik Kalurahan Kemiren, dan gamelan milik Kantor Pariwisata Banyuwangi.
4. Daerah budaya Pasundan yaitu gamelan wayangan milik Abah Asep Sunarya yang dikelola oleh Ugan Rahayu di Ciparay Bandung Selatan, gamelan milik Universitas Pendidikan Bandung, Kecapi pelarasan Mang Ayi, pemain kecapi terkenal dari Subang, Gamelan Ageng milik Kantor Pendidikan, Kebudayaan, Pariwisata , Pemuda dan Olahraga Kabupaten Subang, Gamelan Ageng milik keluarga Yosep Nugraha di Karangpawitan Garut, dan kecapi pelarasan Abah Yayat Hidayat di Garut.
5. Daerah budaya Banjar yaitu gamelan Banjar koleksi Museum Lambung-mangkurat di Banjar Baru, gamelan milik Dewan Kesenian Banjar di Banjar Baru, dan gamelan milik Dalang Rachmadi dari Kandangan Kabupaten Sungai Selatan di Kalimantan Selaan
6. Daerah budaya Bali yaitu gamelan Angklung Bali Utara, gamelan Angklung Bali Selatan, Gamelan Rindik dan Gamelan Smare Pagulingan Sundaren, keempatnya koleksi Meseum Lata Maosadi ISI Denpasar; gamelan

Gender Wayang gaya Depasar, dan Gender Wayang Gaya Gianyar koleksi Sanggar Paripurna asuhan Made Sidia di desa Bona Gianyar, Gamelan Rindik milik I Gusti Nyoman Susila dari Bona Kebon. Gamelan Angklung dari desa Bona, Gender Wayang kuno (300 tahun), Gender Wayang Besi, dan Gender Wayang perunggu, ketiganya milik Maestro dalang tari dan tabuh I Wayan Sidja. Gamelan Angklung milik Banjar Desa Belega Kanginan Gianya, dan Gamelan Rindik Bangli.

7. Daerah Budaya Palembang yaitu gamelan milik Wirawan Rusli, Dalang Wayang Kulit Palembang di Kampung 36 Ilir Buaya Buntung, Gitar pelarasan Sahili, pemain gitar tunggal Batanghari Sembilan di Kedokan Bukit, dan beberapa rekaman musik tradisional koleksi Misral, seniman Palembang di Sukarame Km-7 Palembang

## **1. Metode Pengumpulan Data**

Metode pengumpulan data ini meliputi nada dan instrument yang dipilih sebagai sumber data, dan prosedur pengukuran frekuensi nada. Pemilihan nada dan instrumen dilakukan sebagai upaya mendapatkan sumber data yang sahih, sedangkan prosedur pengukuran data merupakan usaha untuk menegakkan konsistensi, dengan demikian tidak akan ada *double standard* dalam menentukan angka frekuensi setiap nada. Hasil pengumpulan data di lapangan ini selanjutnya dibawa ke studio untuk dilengkapi dan divalidasi yang selanjutnya dilakukan analisis. Prosedur kegiatan kerja studio dan analisis data dijelaskan pada bagian selanjutnya.

### **a. Instrumen dan nada yang dipilih:**

Nada yang paling otentik menunjukkan pelarasan musik tradisi sebuah Daerah Budaya adalah nada vokal dari vokalis atau musisi di daerah itu. Tetapi nada ini tidak stabil jadi sulit dipegang frekuensinya. Turunan pertama dari nada vokal adalah nada instrumen gesek, tetapi nada ini juga tidak stabil. Berikutnya adalah nada instrument dawai seperti kecapi. Di sini rasa pelarasan pemusik langsung diturunkan ke pelarasan dawai, bunyinya stabil jadi pilihan pertama adalah nada-nada instrumen dawai petik. Pilihan terakhir adalah nada-nada dari sumber bunyi logam baik yang berbentuk bilah maupun pencon



**b. Prosedur pengukuran frekuensi adalah:**

(1) Diadakan perekaman nada-nada sebuah instrumen dibunyikan secara urut dari nada terendah sampai dengan nada tertinggi dengan disebut nama nadanya sebelum nada itu dibunyikan. Rekaman ini nanti digunakan di studio untuk memvalidasi data hasil dari pengukuran langsung.

(2) Langkah pengukuran langsungnya adalah: Setiap nada diukur dengan menggunakan tiga perangkat *android*. Kalau ketiga alat itu menunjukkan angka frekuensi yang sama maka frekuensi itu dianggap benar dan dicatat. Tetapi kalau ada salah satu alat menunjukkan angka frekuensi yang sedikit berbeda – biasanya tidak lebih dari 2 Hz – maka dua angka frekuensi yang sama itu yang dianggap benar. Kalau ketiga alat menunjukkan angka yang berbeda, maka pengukuran dibantu dengan *software True RTA*. *Software* ini dapat mengeluarkan suara sesuai dengan frekuensi yang dikehendaki. Maka *True RTA* dibunyikan dengan frekuensi sama dengan salah satu alat *android* dibarengi dengan bunyi nada yang diukur. Kalau dua suara itu menimbulkan gelombang, berarti frekuensinya tidak sama, maka *True RTA* dinaikkan/turunkan sampai tidak ada gelombang, dan ketemulah frekuensi nada itu sesuai dengan frekuensi yang di setel pada *True RTA*.

**B. Kerja Studio/Validasi Data**

Kerja studio intinya adalah pertama, mengecek kebenaran data yang dikumpulkan di lapangan dan kedua, melengkapi data yang dibutuhkan dalam penelitian ini terutama dalam mendapatkan *jangkah* antar nada yang kemudian disimpulkan menjadi pola jarak pelarasan dari setiap daerah budaya. Cara bekerjanya sebagai berikut.

1. Hasil rekaman nada-nada setiap instrumen diukur frekuensinya dengan alat ukur frekuensi yang berbeda yaitu menggunakan *Orchestral Tuner KORG OT-12*. Hasilnya berupa gabungan Herzt dan *cent* misalnya frekuensi sebuah nada adalah D#4 -20. Itu berarti nada tersebut sama dengan frekuensi nada D# oktaf ke-4 dikurangi 20 cent. Pekerjaan ini diselesaikan dengan menggunakan *software Conversion of Interval* yang merupakan layanan gratis secara online dari *Sengpi audio* Jerman. *Sosftware* ini menterjemahkan apa yang di-

hasilkan oleh *Orchestral Tuner KORG OT-12*. Kegiatan ini menghasilkan frekuensi nada-nada hasil rekaman dari lapangan.

2. Hasil kerja butir-1 dicocokkan dengan angka-angka frekuensi nada yang diukur secara langsung di lapangan. Hal ini sebagai tindakan pengecekan kebenaran pengukuran frekuensi. Dalam penelitian ini tidak terdapat perbedaan antara data lapangan dan data studio. Berarti data itu telah valid.
3. Frekuensi nada-nada instrumen – yang nota bene telah valid – dicari jarak atau jangkah nadanya, dari nada satu ke nada berikutnya. Pekerjaan ini juga dilakukan dengan menggunakan *Conversion of Intervalnya* Sengpielaudio, yaitu dengan memasukkan frekuensi sebuah nada di kolom f-1 diikuti dengan frekuensi nada berikutnya pada kolom f-2 lalu tekan “*calculate*” maka secara otomatis keluarlah angka *jangkah* nada itu dengan satuan *cent*.
4. Setelah semua *jangkah* ditemukan barulah dibuat pola *jangkah* di dalam satu siklus urutan nada. Dengan demikian telah diketemukan pola *jangkah* yang dibutuhkan dalam penelitian ini.

### C. Analisis Data

Data yang dibutuhkan dalam penelitian ini adalah pola *jangkah* setiap pelarasan. Pola *jangkah* hanya bisa didapatkan bila kita mempunyai *jangkah* setiap nada satu dengan nada lain urutannya. Untuk mendapatkan *jangkah* itu kita harus mempunyai frekuensi. Frekuensi sudah didapatkan dari pengukuran frekuensi di lapangan yang kemudian dibandingkan dengan frekuensi yang dihasilkan dari rekaman nada-nada di lapangan dengan dibantu oleh *Orchestral Tuner KORG OT-12* dikombinasikan dengan *Conversion of Interval-nya* Sengpielaudio.

Dari setiap Daerah Budaya, dengan kerja studio tersebut di atas dihasilkan beberapa pola *jangkah* sesuai dengan banyaknya instrumen yang diukur. Dari sekian banyak pola direduksi, hanya yang relevan yaitu pola *jangkah* gembyangan yang secara natural digunakan oleh para seniman pelaras sebagai acuan pelarasan saja yang diambil. Lainnya disimpan untuk keperluan penelitian yang lain seperti telah dijelaskan di depan.

Dari hasil reduksi data ini diperoleh pola *jangkah* inti yang diambil dari pelarasan rata-rata setiap Daerah Budaya yaitu Daerah Budaya Jawa (Jawa Tengah; Sunda atau Pasundan (Jawa Barat); Gender Wayang Bali; Angklung Caruk Banyuwangi; Gamelan Sandur Madura; Gamelan Wayang Kulit Banjar; dan Gamelan Wayang Kulit Palembang. Kemudian ditarik simpulan yang berhubungan dengan kebiasaan Laras Slendro Nusantara.



## **BAB-IV**

### **LARAS SLENDRO DI BERBAGAI DAERAH BUDAYA**

Berikut ini adalah “perangai” Laras Slendro di Nusantara. Sehubungan dengan terbatasnya waktu dan dana, sementara Budaya Sistem Pelarasan Nusantara diwakili oleh 7 (tujuh) daerah budaya yang disinyalemen mempunyai Pelarasan Slendro di dalam musik tradisinya. Ketujuh Daerah Budaya itu adalah: Daerah Budaya Jawa (Jawa Tengah), Banjar di Kalimantan Selatan; Banyuwangi; Madura; Pasundan; Bali; dan Palembang (Sumatra Selatan)

#### **A. Laras Slendro di Daerah Budaya Jawa (Jawa Tengah)**

##### **1. Latar Belakang**

Pelarasan Slendro di daerah Budaya Jawa Tengah dijadikan pembandingan untuk mengetahui persamaan dan perbedaan pelarasan Slendro di daerah budaya lain. Untuk itu maka seluk beluk pelarasan Slendro di Jawa Tengah perlu diketahui lebih dahulu. Hastanto di dalam bukunya *Ngeng dan Reng Persandingan Pelarasan Gong Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali (2014)* telah menguraikan panjanglebar tentang sistem pelarasan gamelan Jawa Tengah khususnya daerah Budaya Surakarta. Hal-hal yang relevan dengan penelitian ini dari buku itu adalah: Nada-nada *gembyangan* yang dijadikan acuan pelarasan seluruh gamelan Jawa. Hastanto menulis:

Pelarasannya tidak urut dari nada terendah atau tertinggi tetapi nada-nada *gembyang* yang paling enak dan mudah didengar yaitu *gembyang* kedua atau ketiga . . . biasanya *gembyang* ketiga dahulu setelah itu baru *gembyang* kedua dilanjutkan *gembyang* pertama. Setelah itu baru *gembyang* ke empat dilanjutkan *gembyang* ke lima dan tiga nada terakhir yang termasuk wilayah *gembyang* keenam.

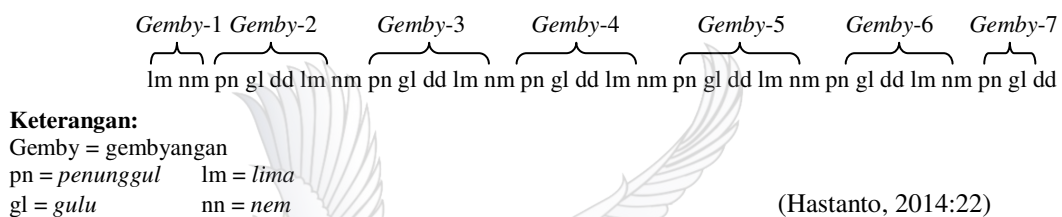
(Hastanto, 2014:34)

Kutipan di atas Hastanto menjelaskan bahwa bila seorang pelaras gamelan memulai pekerjaannya, ia akan melaras gender barung terlebih dahulu sebagai babon pelarasan. Sebab dengan melaras Gender Barung sang pelaras dapat merasakan enak tidaknya pelarasannya dengan memainkan beberapa gending

dengan gender barung tersebut. Setelah dirasakan enak dan disetujui oleh pemilik gamelan, barulah pelarasan itu diturunkan pada instrumen-instrumen lainnya.

Dalam melaras gender barungpun sang pelaras memilih nada-nada *gembyangan* yang paling enak disuarakan oleh manusia pada umumnya. Nada-nada itu adalah yang berada di dalam *gembyangan* ketiga dari seluruh *gembyangan* yang ada di dalam perangkat gamelan. Dalam bukunya Hastanto juga telah menunjukkan seluruh teba *gembyangan* di dalam gamelan sebagai berikut.

#### TEBA NADA GAMELAN SEPRANGKAT



**Diagram-2:** Teba *Gembyangan* Gamelan Seprangkat

Hastanto juga menampilkan hasil pengukuran frekuensi nada-nada gender barung beberapa gamelan terkemuka di Eks Karesidenan Surakarta, seperti misalnya gamelan milik dalang Ki Mantep Sudarsono di Kabupaten Karanganyar sebagai berikut.

Gembyang	I	II					III					IV		
Nada	nm	n	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	119	136	156	180	209	239	274	316	363	418	481	511	632	726

**Tabel-3;** Frekuensi Nada-nada Gamelan Ki Mantep Sudarsono

(Hastanto, 2014:42)

Sesuai dengan penjelasan sebelumnya, dapat kita lihat bahwa nada-nada yang dijadikan acuan melaras seluruh gamelan di Jawa Tengah adalah nada-nada dengan teba frekuensi 274 – 511 Hz. (*Gembyangan* ketiga dari nada *penunggul* sampai dengan *penunggul* berikutnya). Memang nada-nada dengan *pitch* itulah yang paling mudah disuarakan manusia baik laki-laki maupun perempuan.

Agaknya manusia didunia ini dalam hal musik oleh Tuhan diberi anugerah yang sama yaitu merasa paling mudah menyuarakan nada-nada dengan *pitch* yang tidak terasa terlalu tinggi atau terlalu rendah dengan frekuensi sekitar 274 Hz – 511 Hz. Budaya Barat juga menyatakan bahwa nada A *diapason* merupakan sentralnya. Kalau kita lihat nada tengah-tengah teba *gembyang* ketiga gamelan ini juga sekitar 440 Hz-an sama dengan frekuensi nada A *diapason*. Ternyata di daerah budaya lain, ketika mereka melaras musiknya juga dimulai dari nada-nada dengan *pitch* seperti di Jawa.

## **2. Penentuan Obyek yang Diteliti**

Obyek yang diteliti sehubungan dengan pelarasan ini adalah gamelan yang telah diakui oleh masyarakat karawitan pada khususnya dan masyarakat tradisional pada umumnya mempunyai pelarasan yang baik. Untuk itu gamelan terbaik dari setiap kabupaten di lingkungan Eks Karesidenan Surakarta atau sekarang lebih tenar dengan nama Solo Raya, yaitu gamelan dari Kabupaten Sukoharjo, Kabupaten Karanganyar, Kabupaten Sragen, Kabupaten Boyolali, Kabupaten Klaten dan dari Kota Surakarta.

Penentuan mana gamelan terbaik setiap kabupaten juga oleh masyarakat setempat. Hal ini akan menjamin validitas bahwa gamelan itu memang yang terbaik, dengan demikian pelarasannya dapat dijadikan referensi yang sah. Untuk daerah Kota Surakarta memang sengaja tidak diambil gamelan Keraton Kasunanan Surakarta maupun Pura Mangkunegaran, sebab masyarakat menilai gamelan-gamelan yang ada di keraton itu merupakan gamelan khusus, mereka kurang mengenalnya dengan baik, oleh sebab itu lebih dipilih gamelan yang laris dipakai masyarakat bukan karena murah biaya sewa tetapi karena dianggap paling “sreg” pelarasannya di hati masyarakat.

## **3. Pengumpulan Data**

Pengumpulan data telah dilakukan pada saat studi lapangan mata kuliah Kajian Seni-II (Pelarasan Musik Nusantara) mahasiswa S2 minat pengkajian seni tahun 2012 di bawah bimbingan pengampu mata kuliah itu (Prof. Dr. Sri Hastanto



– Ketua Tim Penelitian Pascasarjana 2015). Mahasiswa dibagi menjadi kelompok-kelompok kecil yang setiap kelompok terdiri dari 2 orang dan masing-masing kelompok bertanggungjawab melaporkan hasil observasi dan pengukuran frekuensi nada-nada gamelan terkemuka di Eks Karesidenan Surakarta. Masing-masing adalah gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo, Kabupaten Karanganyar, Kabupaten Sragen, Kabupaten Boyolali, Kabupaten Klaten dan dari Kota Surakarta.

Hasilnya cukup signifikan dan bersama dengan pengampu data dari lapangan diproses dalam kerja studio di kelas dengan menggunakan *software* di pasaran dan *software online* yang disediakan oleh Sengpielaudio Jerman

#### **a. Sumber Pengumpulan Data**

Sumber pengumpulan data adalah informan terutama pemilik gamelan yang biasanya juga seorang seniman bahkan empu karawitan, dan sumber fisik yang berupa gamelan. Untuk keperluan penelitian ini sumber fisik itu diambil gender barung Slendro sebagai sumber utama dan di *backup* dengan ricikan balungan yaitu slenthem, demung, saron barung dan saron penerus. Sumber *backup* ini akan dipekerjakan pada kerja studio bila sumber utama mengalami masalah. Untuk sistem pelarasan Slendro di Jawa Tengah ini sumber utamanya tidak bermasalah sama sekali.

Sumber informan ahli yaitu seniman dan empu pemilik gamelan ini digunakan sebagai alat penentu validitas sumber lewat berbagai penjelasannya yang dikeduk oleh peneliti, di antaranya apakah pelarasan instrumen obyek penelitian itu masih dalam bingkai *appropriate* untuk budaya Jawa. Karena yang dipilih adalah gamelan-gamelan terkemuka dan terawat sangat baik, maka pelarasan gamelan-gamelan itu masih dianggap sangat baik menurut ukuran kepantasan budaya karawitan Jawa.

**b. Wujud Sumber Data**



**Gambar-1** Gender Barung sebagai Sumber utama  
(Foto: Heru 2007)



**Gambar-2** Slenthem (kiri), dan Demung (kanan) *backup* sumber  
(Foto: Heru 2007)



**Gambar-3:** Saron Barung (kiri), dan Saron Penerus (kanan) *backup* sumber  
(Foto: Heru 2007)

Instrumen gender barung dijadikan sumber utama data pelarasan karena para pelaras selalu memulai pelarasan seluruh gamelan dari gender barung seperti telah di uraikan di depan. Untuk *membbackup* sumber *in case* data dari sumber utama rusak karena ketidak sengajaan dalam mengelola data auditif, maka dipersiapkan juga slenthem, demung, saron barung, dan saron penerus yan dalam proses pelarasan menerima turunan pertama dari nada-nada gender barung.

### c. Hasil Pengumpulan Data

Frekuensi nada-nada yang diukur di lapangan meliputi nada-nada gender barung sebagai sumber utama. Slenthem, demung, saron barung dan saron penerus sebagai *backup* bilamana salah satu sumber bunyi pada sumber utama ada masalah. Dalam *fieldwork* yang dilakukan di 5 Kabupaten dan 1 Kota ini ternyata sumber utamanya sama sekali tidak ada masalah dengan demikian data dari instrument *backup* dapat direduksi. Inilah paparan data tentang frekuensi nada gamelan dari sumber utana instrumen gender barung:

#### *Gender barung Slendro Gamelan Pendopo ISI Surakarta (Surakarta Kota)*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	117	134	154	179	208	237	272	314	361	416	479	550	630	724

**Tabel-4:** Frekuensi Nada *gender barung Gamelan terkemuka Surakarta Kota*

(Hastanto, 2012)

#### *Gender barung Slendro Gamelan Ki Mantep Sudarsono Karanganyar*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	119	136	156	180	209	239	274	316	363	418	481	551	632	726

**Tabel-5:** Frekuensi Nada *gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Karanganyar*

Hastanto, 2014:43)

*Gender barungSlendro milik Warsita Dumadi Kabupaten Wonogiri*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	115	134	154	175	201	232	269	308	353	404	466	539	620	710

**Tabel-6:***FrekuensiNada gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Wonogiri*

(Hastanto, 2014:53)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Boyolali milik ibu Suyatmi*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	117	137	156	179	205	237	273	314	360	412	473	540	631	723

**Tabel-7:***FrekuensiNada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Boyolali*

(Hastanto, 2012)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabpaten Klaten*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	116	136	156	178	206	238	272	315	361	410	474	539	630	722

**Tabel-8:** *FrekuensiNada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten*

(Hastanto, 2012)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabpaten Sragen*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	115	135	155	176	200	233	268	309	354	406	467	540	621	710

**Tabel-9:** *FrekuensiNada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sragen*

(Hastanto, 2012)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabpaten Sukoharjo*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	118	135	155	179	208	238	273	315	362	417	480	550	631	725

**Tabel-10:***FrekuensiNada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo*

(Hastanto, 2012)

#### 4. Kerja Studio Pengukuran Laras

Kerja studio difokuskan pada pengecekan akurasi frekuensinada dan setelah itu pengukuran jangkah nada yang berarti megkonversi dari satuan Hertz ke dalam satuan *cent*. Pekerjaan ini dibantu dengan *softwareonline* buatan Sengpielaudio dari Jerman. Setiap kelompok mengerjakan tugasnya masing-masing dipandu oleh pengampu mata kuliah. Hasilnya tertera di bawah ini:

##### *Gender barung Slendro Gamelan Pendopo ISI Surakarta (Surakarta Kota)*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	Pn	Gl	Dd
Frekuensi.	117	134	154	179	208	237	272	314	361	416	479	550	630	724
Jangkah Nada	234	240	260	259	226	238	248	241	245	244	239	235	241	

**Tabel-11:** Frekuensi, Jangkah Nada gender barung Gamelan terkemuka Surakarta Kota

##### *Gender barung Slendro Gamelan Ki Mantep Sudarsono Karanganyar*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	Gl	Dd
Frekuensi	119	136	156	180	209	239	274	316	363	418	481	551	632	726
Jangkah Nada	231	237	247	258	232	236	216	240	244	243	235	237	240	

**Tabel-12:** Frekuensi, Jangkah Nada gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Karanganyar

Hastanto, 2014:43)

##### *Gender barungSlendro milik Warsita Dumadi Kabupaten Wonogiri*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	Gl	Dd
Frekuensi	115	134	154	175	201	232	269	308	353	404	466	539	620	710
Jangkah Nada	264	240	221	239	248	256	234	236	233	247	251	242	234	

**Tabel-13:** Frekuensi dan Jangkah Nada gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Wonogiri

Hastanto, 2014:53)

##### *Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Boyolali milik ibu Suyatmi*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	Gl	dd
Frekuensi	117	137	156	179	205	237	273	314	360	412	473	540	631	723
Jangkah Nada	273	225	238	235	251	245	242	237	234	239	229	270	236	

**Tabel-14:** Frekuensi dan Jangkah Nada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Boyolali

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	Gl	dd
Frekuensi	116	136	156	178	206	238	272	315	361	410	474	539	630	722
Jangkah Nada	275	237	228	252	249	231	254	235	220	251	222	270	235	

**Tabel-15:** *Frekuensidan Jangkah Nada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Klaten*

(Hastanto, 2012)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabupaten Sragen*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	115	135	155	176	200	233	268	309	354	406	467	540	621	710
Jangkah Nada	277	239	219	221	264	242	246	235	237	242	252	241	231	

**Tabel-16:** *Frekuensidan Jangkah Nada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sragen*

(Hastanto, 2012)

*Gender Barung Slendro Gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo*

Gemby	II	III					IV					V		
Nada	nm	Pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frekuensi	118	135	155	179	208	238	273	315	362	417	480	550	631	715
Jangkah Nada	233	239	249	259	233	237	247	240	244	243	235	237	216	

**Tabel-17:** *Frekuensidan Jangkah Nada Gender barung Gamelan terkemuka di Kabupaten Sukoharjo*

(Hastanto, 2012)

## 5. Analisis

Hal pertama yang menyolok adalah sekian ratus jangkah yang ada pada tabel-tabel itu tidak satupun yang keluar dari bingkai 200an *cent*. Memang pada register bawah terutama dari nada nem ke nada penunggul ada beberapa yang mempunyai jangkah ekstrim jauh (dilatarbelakangi dengan warna merah). Register rendah seperti itu memang nada-nada yang memerlukan energi lebih dalam menyuarakan maupun mendengarkannya. Maka para pelaras tidak pernah melaras gamelan mulai dari register itu.

Seperti telah diuraikan di depan mereka memulai pelarasan gamelan dari *gembyangan* atau register yang mudah disuarakan dan mudah didengarkan yaitu



register tengah dari nada nem sampai dengan siklusnya nem *gembyang* di atasnya (nem – penunggul – gulu – dhadha – lina – nem) yaitu register yang diberi laras belakang biru.

Pada register itu tidak ada jangkah yang aneh, semua mendemonstrasikan jangkah sedang.

## **6. Simpulan**

- (1) Pelarasan Slendro di Daerah Budaya Jawa cenderung menggunakan jangkah sedang, Bila ada jangkah yang ekstrim bukan merupakan pola, tetapi kemungkinan ada masalah teknis, sebab hanya terjadi pada register paling rendah yang sulit disuarakan maupun didengar.
- (2) Untuk sementara dapat diduga bahwa Laras Slendro adalah laras yang menggunakan jangkah nada-nadanya pada bingkai 200an *cent*.

### **B. Laras Slendro di Daerah Budaya Banjar**

Pengumpulan data ini dilaksanakan pada tanggal 27 Februari sampai dengan 2 Maret 2015. Petugas yang berangkat Ketua Tim sendiri. Hal itu mengingat dana yang sangat mepet, padahal Solo-Banjarmasin harus menggunakan pesawat yang relatif mahal. Di Banjar telah disiapkan asisten – saat itu calon mahasiswa S2 ISI Surakarta – dan narasumber.

## **1. Latar belakang**

Selepas dari Konservatori Karawitan Indonesia tahun 1965, peneliti telah mendengar bahwa di daerah budaya yang disebut Banjar mempunyai budaya karawitan juga salah satunya adalah gamelan wayang kulit Banjar. Tetapi untuk melihat dengan mata kepala sendiri dan mendengarkan secara langsung baru pada tahun 1993 ketika peneliti mendapat tugas dari Dirjen Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan – saat itu adalah Prof. Dr. Edi Sedyawati – untuk membuat rekaman musik tradisi Nusantara tahun 1993 – 1996. Hasil rekaman itu

akhirnya diterbitkan dalam bentuk CD audio (4 Volume) dengan judul *Music of the Archipelago*. Selanjutnya dikemas menjadi buku dengan judul *Musik Tadisi Nusantara: Musik-musik yang Belum Banyak Dikenal* dan diterbitkan pada tahun 2005.

Sejak pertama kali berkenalan dengan gamelan Banjar maka akan dirasakan bahwa pelarasannya terasa aneh bagi telinga Jawa yang tidak terlatih mendengar musik dari daerah budaya lain. Pelarasan itu jelas bukan Pelog tetapi kalau disebut Slendro mengapa rasa musikalnya sangat berbeda dengan pelarasan Slendro yang pernah saya dengar di Jawa. Pertanyaan ini sangat mudah jawabnya: Karena saya hanya terbiasa mendengarkan pelarasan Slendro Jawa. Setelah beberapa tahun mendengarkannya – walau hanya dari *playback* rekaman pita kaset – tetapi rasa estetik Slendro Banjar akhirnya hadir juga di dalam sanubari ini. Suasana asing yang disebabkan karena telinga yang tidak terlatih ini dibuktikan ketika peneliti melakukan *fieldwork* ke daerah Budaya Banjar tahun 2015 ini.

Dari Solo dipersiapkan rekaman sajian gending dari gamelan yang paling terpendang yaitu milik Prof. Dr. Supanggah, seniman kondang dari Surakarta. Semua anggota komunitas gamelan mengakui pelarasan gamelan ini terbaik di Surakarta. Sesampai di Banjar diperdengarkanlah rekaman itu kepada seorang tokoh Gamelan Banjar yang kebetulan juga seorang dalang Wayang Kulit Banjar dari Kabupaten Sungai Selatan Kalimantan Selatan. Apa kata beliau saat sesudah mendengarkan rekaman itu, ia berkata: “Yah, mirip rasanya, tetapi untuk Banjar itu tidak masuk” (artinya pelarasan gamelan Prof. Supanggah ini tidak dapat diterima di daerah Budaya Banjar). Itu membuktikan bahwa dua pelarasan Slendro di Banjar dan di Jawa, mirip tetapi ada perbedaannya. Itulah salah satu contoh kekayaan budaya Nusantara.

Gamelan Banjar tersebar di Kalimantan Selatan, di daerah Banjarmasin, Banjar Baru, Kabupaten Sungai Selatan dan lain sebagainya. Perangkat ini terdiri tidak kurang dari 10 (sepuluh) buah ricikan di antaranya adalah: (1) Babun, (2) Dauk, (3) Saron Depan, (4) Saron Basar, (5) Kanung Paking, (6) Kanung Basar, (7) Kangsi, (8) Kecrek, (9) Aguang Alus, dan (10) Aguang Basar.

Babun adalah instrumen membran, di berbagai daerah disebut kendang atau gendang. Di sana terdapat dua tebokan (rentangan membran dari kulit), besar dan kecil. Kebiasaan musisi Banjar menempatkan tebokan yang besar ditabuh dengan tangan kiri dan tebokan kecil ditabuh dengan tangan kanan. Cara menabuhnya dengan telapak tangan telanjang, tidak pernah memakai tabuh. Fungsinya di dalam gamelan itu adalah sebagai pengontrol atau pengendali tempo dan dinamika. Di dalam pertunjukan wayang ia sekaligus memberi tekanan pada gerak wayang.

Saron adalah instrumen melodi. Dalam gamelan Banjar terdapat dua saron yaitu saron depan dan saron. Saron depan nadanya lebih tinggi satu *gembyangan* dibanding dengan saron. Sumber bunyinya berbentuk bilah ditata berderet dari rendah ke tinggi (dari kiri ke kanan). Saron mempunyai 7 nada yaitu (dari yang paling rendah): enam, tangguk, babun, tengah, lima, enam, dan sanga. Nada-nada itu dinotasikan sebagai tertera di bawah ini:

enam = 6; tangguk = 9; babun = B; tengah = T; lima = 5; enam = 6; sanga = 9



**Gambar-4:** Saron Gamelan Banjar  
(Foto: Hastanto)

**Catatan:**

Nada sanga adalah nada tangguk dalam versi tinggi (nada *gembyangan* atasnya tangguk)

Dauk adalah instrumen melodi juga. Sumber bunyinya berbentuk bilah tetapi dengan pencon di tengahnya. Dalam satu rancak terdapat 10 (sepuluh) nada, ditata di dalam dua deret masing-masing 5 nada. Nada-nada itu adalah, deret bawah dari kiri ke kanan: babun, tengah, tangguk, lima, dan enam. Deretan atas dari kiri ke kanan: enem, lima tengah, babun, sanga.



**Gambar-5:** Dauk Gamelan Banjar  
(Foto: Hastanto)

## 2. Penentuan Obyek yang Diteliti

Pertama kali menuju ke Museum Lambungmangkurat di Banjar Baru. Pemandu mengantar peneliti ke koleksi gamelan yang termegah di museum itu dan itu bukan Gamelan Banjar melainkan Gamelan Jawa. Setelah dijelaskan kembali tujuan penelitian ini, dengan malu-malu pemandu membawa peneliti ke koleksi Gamelan Banjar yang sangat tidak layak, dipajang bersama Wayang Kulit Banjar yang tidak layak pula. Setelah ditabuh, beberapa nada dari beberapa instrumen telah rusak dan tidak dapat digunakan sebagai sumber penghitungan frekuensi. Namun dengan sisa-sisa nada dari beberapa instrumen yang masih dapat berbunyi dengan sempurna maka Gamelan Banjar di Museum Lambungmangkurat ini dapat dijadikan obyek penelitian ini.



**Gambar-6:** Gamelan Banjar di Museum Lambungmangkurat  
Nada Saron Basar, Dauk. Saron Depan dan Kanung banyak yang tidak berbunyi  
(Foto: Hastanto)

Gamelan Banjar milik Dewan Kesenian Banjar terawat dengan baik, karena gamelan ini setiap kali digunakan latihan para seniman muda dalam menciptakan beberapa karya seni pertunjukan tradisi baru. Demikian pula gamelan milik dalang Rachmadi dari Kabupaten Sungai Selatan, dapat dipilih sebagai sumber data tanpa ada masalah apapun sebab gamelan ini setiap hari digunakan pentas wayang kulit oleh dalang Rachmadi yang cukup terkenal di Kalimantan Selatan.

### **3. Proses Pengumpulan Data**

Kegiatan pengumpulan data terutama mengukur frekuensi nada-nada yang dibutuhkan, perekaman nada-nada setiap instrumen dan pengambilan foto serta video obyek penelitian beserta penjelasan narasumber. Untuk memperoleh nada-nada pada saat itu masih mengandalkan pada rekaman audio – karena saat itu peneliti belum mempunyai perangkat *android* pengukur frekuensi – yang selanjutnya nanti dibawa ke studio untuk dibersihkan *noicenya* dan baru kemudian diukur masing-masing frekuensinya.

Lokasi penelitian pertama di Museum Lambungmangkurat, dilanjutkan ke Dewan Kesenian Banjar di Banjar Baru. Hari kedua baru meluncur ke Kabupaten Sungai Selatan untuk pengumpulan data di rumah dalang Rachmadi, dan kembali ke Banjarmasin untuk mengikuti penyajian Gamelan Banjar milik dalang Rachmadi dalam sebuah pertunjukan wayang kulit semalam suntuk.

#### **a. Sumber Data**

Data utama dalam penelitian ini adalah nada-nada dalam register tengah, seperti telah diuraikan di depandisejajarkan dengan apa yang dilakukan di Jawa Tengah dengan frekuensi antara 130 – 600 Hertz. Maka ditentukan nada Saron Basar sebagai sumber utama dan di *backup* dengan instrumen Dauk, Saron Depan dan bila perlu ditambah dengan Kanung. Dengan demikian baik itu gamelan Museum Lambungmangkurat, Dewan Kesenian Banjar, maupun gamelan milik



dalang Rahcmadi sumber data yang dipakai adalah: Saron Basar sebagai sumber utama, sedangkan Saron Depan, Dauk, dan Kanung berfungsi sebagai *backup*.

#### b. Wujud Sumber Data



**Gambar-7:** Saron Basar (bawah) dan Saron Depan (atas)  
Museum Lambungmangkurat  
(Foto: Sri Hstanto)

Dilihat dari bentuk rancakannya agaknya gamelan ini adalah gamelan yang berkualitas, sebab Gamelan Banjar sekarang rata-rata rancakannya bukan kayu utuh dengan resonator hasil tatahan seperti ini, melainkan untuk mudahnya hanya dibuat seperti kotak (lihat contoh gamelan milik Dewan Kesenian berikut nanti). Maka bilah-lahnya ada yang hilang atau tertukar, *placaknya* tidak teratur dan *tawonannya* sudah rusak sama sekali.



**Gambar-8:** Saron Basar Gamelan milik Dewan Kesenian  
(Foto: Sri Hstanto)



Gambar Saron Basar di atas merupakan adalah salah satu instrumen Gamelan Banjar milik Dewan Kesenian Banjar di Banjar Baru. Gamelan ini merupakan tipe Gamelan Banjar sekarang, terlihat rancakannya tidak lagi kayu utuh yang ditatah tetapi terbuat dari papan yang dibentuk seperti kotak. Tetapi pelarasannya termasuk gamelan yang enak didengar menurut narasumber yang seorang seniman Gamelan Banjar. Gamelan ini instrumennya tergolong baik sehingga sebenarnya tanpa *backup* instrumen lainpun telah cukup sebagai sumber data.



**Gambar-9:** Saron Basar Gamelan milik Dalang Rachmadi  
(Foto: Sri Hstanto)

Dilihat dari bentuk rancakannya gamelan milik Dalang Rachmadi ini juga termasuk gamelan lawas seperti gamelan koleksi museum Lambungmangkurat. Ketiga gamelan dengan pelarasan yang berbeda-beda tetapi oleh seniman Gamelan Banjar ketiganya adalah pelarasan Banjar inilah yang dijadikan sumber data penelitian ini.

### **c. Hasil Pengumpulan Data**

Hasil yang diperoleh dari kerja lapangan di daerah budaya Banjar ini adalah berbagai rekaman nada-nada yang dibutuhkan dalam penelitian ini, di antaranya adalah:

Dari Gamelan Banjarkoleksi Museum Lambungmangkurat

- (a) Rekaman nada-nada Saron Basar yang beberapa nadanya rusak;
- (b) Rekaman nada-nada Saron Depan yang beberapa nadanya juga rusak;

- (c) Rekaman nada-nada Dauk yang beberapa nadanya juga rusak;
- (d) Rekaman nada-nada Kanun yang beberapa nadanya juga rusak;

Ternyata keempat instrumen ini dapat saling melengkapi nada-nada yang dibutuhkan dalam penelitian ini.

Dari Gamelan Banjar milik Dewan Kesenian Banjar:

- (a) Rekaman nada-nada Saron Basar
- (b) Rekaman nada-nada Saron
- (c) Rekaman nada-nada Dauk, dan
- (d) Rekaman nada-nada Kanung

Dari Gamelan milik Dalang Rachmadi Kab. Sungai Selatan:

- (a) Rekaman nada-nada Saron Basar
- (b) Rekaman nada-nada Saron
- (c) Rekaman nada-nada Dauk, dan
- (d) Rekaman nada-nada Kanung

#### d. Analisis dan Simpulan

- (a) Kerja Studio dan Validasi Data

Pada saat itu peneliti belum mempunyai frekuensi meter yang *portable* oleh sebab itu pengukuran nada mengandalkan pada hasil perekaman nada-nada di lapangan dan diproses di studio. Prosedur yang dilakukan adalah: (1) rekaman nada-nada secara individual dimasukkan ke *softwarecolleditpro*. Suara yang bening dibuat *loop*, sehingga mudah ditangkap oleh *Orchestral Tuner KORG OT-12* dikombinasikan dengan *Conversion of Intervalnya* Sengpielaudio. Hasilnya sebagai berikut.

Gamelan Dewan Kesenian Banjar

INSTRUMEN	NAMA NADA/FREKUENSI (Hz)						
	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Kanung	---	153	173	200	235	264	---
Saron Basar	132	154	175	201	236	262	307
Saron Depan	265	309	356	405	475	548	622

**Table-18:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Dewan Kesenian Banjar

Setelah itu dengan berbekal angka-angka frekuensi di atas dapat ditentukan seberapa jarak (dalam satuan *cent*) dari nada satu ke nada urutannya seperti berikut ini.

KANUNG							
Nama Nada	Enam	Tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	---	153	173	200	235	264	---
Jangkah (c)		212	251	279	201		

**Tabel 19:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Instrumen Kanung

SARON BASAR							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	132	154	175	201	236	262	307
Jangkah (c)	266	221	239	277	180	274	

**Tabel 20:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Instrumen Saron Basar

SARON DEPAN							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	265	309	356	405	475	548	622
Jangkah (c)	265	221	239	276	247	219	

**Tabel 21:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Instrumen Saron Depan

### Gamelan Museum Lambungmangkurat

INSTRUMEN	NAMA NADA/FREKUENSI (Hz)						
	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Kanung Pkng	---	308	348	401	472	534	---
Kanung	---	---	174	200	234	271	---

**Tabel 22:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gamelan Museum Lambungmangkurat

Jangkah nada-nada Gamelan Koleksi Museum Lambungmangkurat:

KANUNG PAKING							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	---	308	348	401	472	534	---
Jangkah (c)		211	245	282	213		

**Tabel 23:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Instrumen Kanung Paking

KANUNG							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	---	---	174	200	234	271	---
Jangkah (c)			241	271	254		

**Tabel 24:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Instrumen Kanung

#### Gamelan Milik Dalang Rachmadi

INSTRUMEN	NAMA NADA/FREKUENSI (Hz)						
	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Saron Basar	131	154	175	199	233	270	318
Saron Depan	262	307	352	400	470	540	636

**Tabel 25:** Data Frekuensi Gamelan milik Dalang Rachmadi

Perhitungan jangkah nada-nadanya adalah sebagai berikut.

SARON BASAR							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	131	154	175	199	233	270	318
Jangkah (c)	280	221	222	273	255	283	

**Tabel 26:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Instrumen Saron Basar

SARON DEPAN							
Nama Nada	enam	tangguk	babun	tengah	lima	enam	sanga
Rekuensi	262	307	352	400	470	540	636
Jangkah (c)	274	236	221	279	352	340	

**Tabel 27:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Instrumen Saron Depan

Dilihat dari berbagai frekuensi nada, maka *gembyang* yang mempunyai ambitus paling enak disuarakan dan dengan demikian menjadi acuan pelarasan adalah *gembyangan* tengahantara frekuensi 200 *cent* sampai 500 *cent*. Nada-nada itu terdapat di dalam instrumen Saron Basar dan Saron. Gamelan dan instrument diambil dari yang mempunyai kondisi terbaik, dalam hal ini adalah gamelan milik dalang Rachmadi, sebagai berikut:

Instrumen	Saron Basar			Saron Depan		
	lima	enam	sanga	babun	tengah	lima
Jangkah	255	283	236	221	279	

**Tabel 28:** *Gembyangan* acuan pelarasan Gamelan Banjar

#### e. Simpulan

1. Seluruh jangkah nada tidak ada satupun yang keluar dari bingkai 200 *cent* (201 s/d 283)
2. Berdasarkan hasil analisis data maka dapat disimpulkan bahwa *gembyangan* Gamelan Banjar yang nada-nadanya enak disuarakan dan didengarkan adalah nada-nada dari nada lima Saron Basar sampai dengan nada lima Saron Depan.
3. Secara konsisten Pelarasan Slendro Gamelan Banjar melibatkan jangkah lebar dalam setiap *gembyangnya* yaitu antra nada enam ke nada sanga dan nada tengah ke nada lima
4. *Gembyangan* yang digunakan sebagai acuan pelarasan adalah register tengah dengan urutan nada-nada:

lima – enam – sanga – babun – tengah – lima

#### C. Laras Slendro di Daerah Budaya Banyuwangi

Kegiatan ini dilaksanakan pada tanggal 24 – 28 April 2015 yang melibatkan seluruh anggota Tim. Hal ini mungkin dilakukan karena Banyuwangi dapat dicapai dengan kendaraan darat yang relatif murah.

#### 1. Latar Belakang

Banyuwangi terkenal dengan Gandrungnya yaitu sebuah bentuk seni pertunjukan yang mengetengahkan vertuositas penari putri yang sekaligus juga penyanyi. Dahulu sang penari yang disebut Gandrung, melakukan kegiatan artistik itu sendiri semalam suntuk. Para tamu juga diberi kesempatan untuk menari bersama Gandrung. Pekerjaan yang berat itu menunjukkan keperkasaan perempuan Banyuwangi. Kesenian ini didukung oleh musik yang disebut Gamelan Gandrung dimainkan oleh 6 (enam) *panjak* (pemain gamelan) dengan pelarasan Slendo khusus, yang dalam penelitian ini disebut Slendro Banyuwangi. Pelarasan ini juga digunakan di dalam perangkat gamelan lainnya yaitu Gamelan

Angklung<sup>9</sup> dan Gamelan Seblang, yaitu gamelan untuk mendukung pertunjukan ritual Seblang. Baik Gamelan Angklung maupun Gamelan Seblang seperti halnya Gamelan Gandrung Banyuwangi berlaras Slendro Banyuwangi.

Di tahun 70-an pelarasan Slendro Banyuwangi masih terasa kental kebanyuwangiannya. Di tahun 2013, ketika peneliti melakukan pendokumentasian Gandrung Banyuwangi, sangat terperanjat karena ketika peneliti bertanya tentang pelarasan Slendro Banyuwangi mereka menjawab: “Bapak ingin yang C# atau D” katanya sekarang pelarasan Slendro Banyuwangi semua telah disamakan dengan pelarasan diatonik agar mereka dapat menambah instrumen “modern” *keybooard*. Tetapi setelah dilakukan pengecekan saat penelitian ini dilakukan (2015), ternyata Slendro Banyuwangi tetap eksis walaupun salah satu nadanya disesuaikan dengan C# atau D.

## 2. Penentuan Obyek yang Diteliti

Seerti juga telah diuraikan di dalam Metode Pengumpulan Data bahwa yang paling otentik mewakili rasa musikal yang berkaitan dengan pelarasan adalah suara vokal seorang vokalis (Gandrung), ataupun pelaras, kedua suara dawai gesek dalam hal ini biola Gandrung. Tetapi keduanya tidak mungkin sebab mereka tidak dapat menyuarakan nada tunggal. Nada yang disuarakan tentu sudah bercampur dengan variasi alami mereka sesuai dengan budayanya. Sehingga nada-nada itu tidak stabil. Turunan pertama yaitu dawai petik tidak diketemukan di Banyuwangi. Maka diputuskan turunan kedua dari suara vokal pelaras yaitu instrumen dengan sumber bunyi logam atau bambu.

Dengan adanya isu Gamelan Angklung Banyuwangi telah dilaras sesuai dengan pelarasan *keyboard* (C# dan D) maka gamelan yang menjadi sasaran penelitian diambil dari dua perwakilan: (1) Gamelan yang “katanya” telah diselaras-kan dengan *keyboard*, dan (2) Gamelan yang pelarasannya masih relatif dianggap murni.

---

<sup>9</sup>Namanya sama “angklung” tetapi berbeda dengan Angklung Pasundan, berbeda lagi dengan Gamelan Angklung Bali. Gamelan Angklung Banyuwangi adalah sebuah perangkat besar yang instrumennya terbuat dari logam, biasanya besi yang pimpinan lagunya adalahsepasang (2 buah) instrument bambu yang nada-nadanya terbuat dari buluh bamboo dan ditata disebuah para-para. Instrimen ini disebut Angklung.



Mewakili kelompok-1 adalah gamelan milik Dinas Pariwisata Banyuwangi; Gamelan milik Kalurahan Kemiren; dan Gamelan milik Gandrung Supinah. Mewakili kelompok-2 adalah: Gamelan Seblang Olehsari; Gamelan milik seniman karawitan Mudjianto Begog; dan Gamelan milik Ridwan, pelaras gamelan Banyuwangi.

### **3. Proses Pengumpulan Data**

Ketika peneliti datang di Banyuwangi, hari pertama tanggal 25 April 2015 diperuntukkan mengumpulkan informasi terbaru tentang gamelan Banyuwangi. Sasaran pertama bertemu dengan budayawan sekaligus pelaku seni tua Sahuni, untuk memperoleh cakrawala pandang tentang gamelan Banyuwangi saat ini. Setelah itu membandingkan sambil mengecek informasi Sahuni kepada Rajuli, seniman tua lainnya yang juga seorang pengrajin peralatan Gandrung. Setelah itu baru melakukan rekaman dan pengukuran nada

Hari kedua tanggal 26 April 2015 melakukan pengukuran gamelan dari kelompok-2 dahulu yaitu gamelan yang pelarasannya relatif masih dianggap asli yaitu Seblang Olehsari, dilanjutkan ke rumah Mudjianto Begog, dan berakhir di *workshop* gamelan milik Ridwan. Hari ketiga, tanggal 27 April 2015 meluncur ke rumah Gandrung Supinah, kemudian ke Kalurahan Kemiren, dan berakhir di Banyuwangi kota, di Kantor Dinas Pariwisata Kab. Banyuwangi, untuk mengumpulkan data nada-nada kelompok-1.

### **4. Nada dan Instrumen yang Diukur**

Di dalam Gamelan Angklung maupun Seblang terdapat instrumen yang mempunyai kesejajaran *pitch*nya dengan ambitus suara manusia yaitu instrumen *pantus*. Maka instrumen inilah yang menjadi sasaran perekaman dan pengukuran nada. Sebagai *backup* juga direkam dan diukur instrumen yang pelarasannya satu *gembyang* di atas *pantus* yaitu *saron*. Dengan proses tertentu nada-nada *saron* dapat diolah menggantikan nada-nada *pantus* bila salah satu data *pantus* rusak.



**Gambar-10:** Pantus instrument acuan pelarasan gamelan Angklung Caruk  
(Foto Sri Hastanto)

## 5. Hasil pengukuran Frekuensi di Lapangan

### Gamelan Dinas Pariwisata Banyuwangi

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	206	232	264	301	353	399	468	531	614	702

**Tabel 29:** Nada dan Frekuensi Gamelan Dinas Prowisata Banyuwangi

### Gamelan Kelurahan Kemiren

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	210	245	278	315	369	420	493	561	637	720

**Tabel 30:** Nada dan Frekuensi Gamelan Kelurahan Kemiren

### Gamelan Milik Mujianto (Begog)

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	192	219	246	281	330	375	440	500	570	650

**Tabel 31:** Nada dan Frekuensi Gamelan milik Mujianto Begog

### Gamelan Seblang Olehsari

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi		241	275	315	371	428	501	575	655	

Catatan:

Gamelan Seblang Desa Elohsari termasuk gamelan kuno. Berbeda dengan lainnya yang pantusnya berbilang 10, Gamelan Seblang ini hanya mempunyai 8 bilah (8 nada)

**Tabel 32:** Nada dan Frekuensi Gamelan Seblang Olehsari

### Gamelan Milik Gandrung Supinah

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	215	247	276	309	365	415	490	553	659	759

**Tabel 33:** Nada dan Frekuensi Gamelan milik Gandrung Supinah

### Gamelan Milik Ridwan Pelaras Banyuwangi

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	199	231	269	304	355	400	467	539	608	706

**Tabel 34:** Nada dan Frekuensi Gamelan milik Gandrung Supinah

## 6. Analisis dan Simpulan

### (a) Kerja Studio dan Validasi

Kegiatan pertama mengecek kebenaran data yang dikumpulkan di lapangan dengan mengukur hasil rekaman nada-nada di lapangan dengan menggunakan *Orchestral Tuner KORG OT-12* dikombinasikan dengan *Conversion of Intervalnya* Sengpielaudio. Hasilnya dibandingkan dengan angka frekuensi yang didapat dari lapangan. Dalam hal ini semua angka-angka itu cocok sehingga frekuensi yang telah dikumpulkan dinyatakan valid.

Selanjutnya kegiatan studio difokuskan untuk menghitung *jangkah* nada satu dengan nada berikutnya baik di atasnya maupun di bawahnya.

Kembali menggunakan *Orchestral Tuner KORG OT-12* dikombinasikan

dengan *Conversion of Intervalnya* Sengpielaudio. Hasil yang didapatkan adalah sebagai berikut.

#### Gamelan Dinas Pariwisata Banyuwangi

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	206	232	264	301	353	399	468	531	614	702
Jangkah		206	224	227	275	212	276	219	251	231

**Tabel 35:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan Dinas Pariwisata

#### Gamelan Kelurahan Kemiren

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	210	245	278	315	369	420	493	561	637	720
Jangkah		266	219	216	274	224	277	224	220	212

**Tabel 36:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan Kelurahan Kemiren

#### Gamelan Milik Mujianto (Begog)

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	192	219	246	281	330	375	440	500	570	650
Jangkah		227	201	230	278	221	276	221	226	227

**Tabel 37:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan Kelurahan Kemiren

#### Gamelan Seblang Olehsari

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi		241	275	315	371	428	501	575	655	
Jangkah			228	235	283	247	272	238	225	

**Tabel 38:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan Seblang Olehsari

### Gamelan Milik Gandrung Supinah

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	215	247	276	309	365	415	490	553	659	759
Jangkah		240	192	250	288	222	287	209	303	244

**Tabel 39:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan milik Gandrung Supinah

### Gamelan Milik Ridwan Pelaras Banyuwangi

PANTUS	FREKUENSI (Hz)									
Nada	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6
Frekuensi	199	231	269	304	355	400	467	539	608	706
Jangkah		258	263	211	268	206	268	248	208	258

**Tabel 40:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Gamelan milik Gandrung Supinah

#### (b) Analisis

*Gembyangan* yang digunakan untuk menyusun pola *jangkah* adalah *gembyangan* yang diberi latar belakang abu-abu. Dengan demikian *jangkah-jangkah* nada seperti terlihat pada table di bawah ini.

Gamelan Obyek Penelitian	Pola <i>Jangkah</i> Nada ( <i>cent</i> )				
<b><i>Jangkah</i> Nada</b>	<b>3 - 5</b>	<b>5 - 6</b>	<b>6 - 1</b>	<b>1 - 2</b>	<b>2 - 3</b>
Gamelan Dispar Banyuwangi	227	275	212	276	219
Gamelan Kelurahan Kemiren	216	274	224	277	224
Gamelan Milik Mujianto	230	278	221	276	221
Gamelan Seblang Olehsari	235	283	247	272	238
Gamelan Gandrung Supinah	250	288	222	287	209
Gamelan milik Ridwan	211	268	206	268	248

**Tabel 41:** Pola *Jangkah* Laras Slendro Banyuwangi

Dapat dilihat bahwa pelarasan Laras Slendro Banyuwangi ternyata mempunyai pola *jangkah* yang ajek dan cukup menyolok. *Jangkah* nada kedua ke nada ketiga dan nada keempat ke nada kelima selalu lebih jauh dari *jangkah* lainnya, bahkan dapat dikatakan ekstrim jauh untuk ukuran pelarasan Slendro yang lain yaitu: Gamelan Jawa, Sunda, Madura, dan Gender

Wayang Bali oleh sebab itu karakteristik musikalnyapun sedikit berbeda dengan 4 pelarasan Slendro tersebut di atas. Walaupun demikian semua *jangkah* tidak keluar dari bingkai budaya Nusantara yaitu tidak lebih pendek dari 200 *cent*, dan lebih jauh dari 290 *cent*.

(c) Simpulan

- (1) Pelarasan Slendro Banyuwangi termasuk keluarga Laras Slendro dengan ciri *jangkah* nadanya masih dalam bingkai *jangkah* Laras Slendro yaitu terletak di angka 200-an
- (2) Pelarasan Slendro Banyuwangi melibatkan *jangkah* ekstrim jauh secara ajek yaitu *jangkah* antara urutan nada kedua ke nada ketiga dan nada keempat ke nada kelima.
- (3) *Gembyangan* yang menjadi acuan pelarasan, sejajar dengan berbagai daerah budaya yang lain adalah nada-nada:

3 – 5 – 6 – 1 – 2 – 3

#### D. Laras Slendro di Daerah Budaya Madura

##### 1. Latar Belakang

Musik tradisional Madura yang paling terkenal adalah Sronen, sayang musik ini tidak mempunyai instrumen yang nadanya stabil, karena melodi lagunya dilakukan oleh Slompret yang nada-nadanya labil, sehingga sulit untuk diukur. Musik tradisional kedua yang juga cukup terkenal adalah Gamelan Sandur.

Sandur adalah jenis kesenian yang selalu digunakan di dalam acara *remoh* – semacam arisan – bagi komunitas *blater* yang merupakan salah satu kelompok elite Madura. Kesenian ini menggunakan gamelan sebagai iringan *kejhungan* yaitu nyanyian tradisional Madura yang sangat puitis sebagai satu-satunya seni pada acara *remoh*. Gamelan Sandur mempunyai beberapa instrumen yang mempunyai nada stabil sebab telah diturunkan ke dalam sumber bunyi yang *fix* yaitu logam, baik dalam bentuk piringan berpencu, pencon, maupun bilah. Instrumen-instrumen itu adalah: Klenang Raja, KlenangKenek, Penembhung, Tutting Raja, dan Tutting Kenek. Dalam penelitian ini ingin dilihat apakah pelarasan Slendro



budaya Madura ini juga mempunyai ciri khas, sehingga nantinya kita dapat menentukan Laras Slendro di dalam budaya Madura itu mempunyai ciri seperti apa.

## 2. Penentuan Obyek yang Diteliti

Gamelan yang dipilih ditentukan oleh masyarakat gamelan setempat. Mereka diajak berdiskusi tentang gamelan yang mereka anggap baik dan cukup tua sehingga dapat mewakili rasa Madura yang kental. Dari hasil diskusi itu maka dipilih tiga gamelan yaitu Gamelan Sandur di Desa Brakas Bangkalan milik Pak Syamsudin, gamelan di Leepelee, Kabupaten Sampang milik Nur Kembang, dan gamelan di Desa Kaleleyan, Bangkalan.

Gamelan di Brakas merupakan gamelan tua terbuat dari besi – rata-rata gamelan di Madura terbuat dari besi – yang umurnya sudah tidak terlacak lagi. Sang pemilik menerima dari orang tuanya dan orang tuanya menerima dari kakeknya, demikian dan seterusnya. Ada kesaksian dari seseorang yang seumur dengan kakek pak Saymsudin, bahwa gamelan itu sudah dimiliki sang kakek warisan dari leluhurnya. Gamelan ini sangat tua dengan ciri instrumen Klenang Raja dan Klenang Keneknya belum berwujud pencon tetapi masih piringan berpencu.



**Gambar-11:** Sumber bunyi piringan berpencu (kiri) indikasi gamelan model kuno dan sumber bunyi bentuk pencon (kanan) yang umum sekarang  
(Foto: Herman)

Gamelan kedua adalah gamelan milik Nur Kembang di Leepelee Sampang. Gamelan ini juga tidak terlacak umurnya seperti yang ada di Brakas. Nur Kembang yang saat itu berumur 50 tahun sejak kecil telah ikut gamelan itu yang

saat itu dimiliki oleh kakeknya. Memang gamelan ini milik keluarga seniman Sandur turun temurun. Nur Kembang sendiri kini memimpin sanggar gamelannya dan sekaligus sebagai pemain kendang yang cukup handal di Kabupaten Sampang.

Gamelan ketiga adalah gamelan yang ada di Desa Kaleleyan Bangkalan. Gamelan ini cukup signifikan dan sangat laris dipakai untuk hajad masyarakat sampai tidak pernah pulang kerumah pemiliknya yang bernama Pak Mudakri. Oleh Pak Mudakri gamelan ini malah dititipkan kepada sopir truknya sehingga sewaktu-waktu disewa langsung bisa berangkat. Kelainan gamelan ini dari gamelan Madura pada umumnya adalah bahan sumber bunyinya. Kalau gamelan lain terbuat dari besi, gamelan ini terbuat dari perunggu. Kecuali umurnya juga sudah tua, kualitasnya juga sangat baik dengan indikasi seringnya disewa masyarakat. Gamelan ini sangat terawat, dalam penyimpanannya setiap sumber bunyi diberi kantong khusus terbuat dari kain dilapis karet busa. Demikian gamelan-gamelan yang terpilih sehingga validitasnya sebagai sumber penelitian cukup tinggi.

### **3. Pengumpulan Data**

Data pelarasan gamelan di Brakas mendapat giliran diukur yang pertama. Brakas merupakan desa yang dapat dicapai dari Bangkalan kota sekitar 2 jam. Kecuali pemandu yang telah dipesan oleh tim penelitian untuk masuk ke Brakas harus mencari orang lain yang benar-benar mengerti kebiasaan Brakas pengukuran nada di Brakas dimulai jam 11.00 dan baru selesai yang 13.00. Karena terpancang waktu tim peneliti langsung ke Leepelee tanpa makan siang. Sampai di Leepelee sudah jam 16.00 langsung berkerja dan selesai menjelang magrib.

Dalam pengumpulan data ini dilaporkan hal-hal yang berhubungan dengan (a) Nama instrumen yang dijadikan obyek penelitian; (b) Wujud instrumen obyek penelitian; dan (c) Hasil pengumpulan data di lapangan.

#### **a. Nada dan Instrumen yang Diukur**

Nada-nada yang diukur dari setiap instrumen adalah:

(1) Klenang Raja, meliputi dua *gembyang* masing-masing 5 nada yaitu:

1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1

(2) Klenang Kenek, meliputi dua *gembyang* masing-masing 5 nada dengan larasan satu *gembyang* di atas Klenang raja yaitu:

1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1

(3) Penembhung, satu *gembyang* terdiri dari 5 nada yaitu:

1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1

(4) Tutting Raja, meliputi satu *gembyang* lebih satu nada dengan pelarasan sama dengan Klenang Kenek yaitu:

1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 – 2

(5) Tutting Kenek, meliputi satu *gembyang* lebih satu nada, dengan pelarasan satu *gembyang* di atas Tutting Raja, yaitu:

1 – 2 – 3 – 5 – 6 – 1 – 2

#### a. Wujud Instrumen dan Nada-nadanya



**Gambar-12:** Klenang Raja  
(Foto: Herman)

6	5	3	2	1
1	2	3	5	6

**Gambar-13:** Skematis dan tata letak nada  
Klenang Raja

Dilihat dari wujud fisiknya Klenang Raja dan Klenang Kenek adalah sama, tetapi Klenang Kenek berukuran lebih kecil dan pelarasannya satu *gembyang* di atas nada-nada Klenang Raja. Gambar dan skema di atas adalah instrumen Klenang pada umumnya. Klenang gamelan tua berbeda bentuk dan tatanan nadanya. Kecuali bentuk sumber bunyinya berupa piringan berpencu, juga tatanan nadanya dimulai dari nada terendah xx dan nada tertinggi xx, sedangkan Klenang pada umumnya dimulai dari nada xx dan berakhir pada nada xx. Berikut gambar Klenang gamelan tua:



**Gambar-14:** Klenang Raja gamelan kuno desa Brakas, Bangkalan (piringan berpencu)

6	5	3	2	1
1	2	3	5	6

**Gambar-15:** Skematis dan tata letak nada Klenang Raja

Instrumen lain yang menjadi sasaran pengukuran nadanya adalah Penembhung yang wujudnya sama dengan instrumen jenisnya yaitu Tutting Raja dan Tutting Kenek. Ukuran Tutting Raja lebih kecil daripada Penembhung, dan Tutting Kenek lebih kecil daripada Tutting Raja. Pelarasan nadanyapun demikian. Pelarasan Tutting Raja satu *gembyang* di atas Penembhung, dan pelarasan Tutting Kenek satu *gembyang* di atas Tutting Raja. Antara gamelan pada umumnya dan gamelan kuno juga ada perbedaan sedikit seperti terlihat pada gambar berikut ini:



**Gambar-16:** Penembhung gamelan kuno Brakas, Bangkalan  
(bilah berpencu)  
Foto: Herman

2	3	5	6	1
---	---	---	---	---

**Gambar-17:** skematis Penembhung gamelan kuno  
dan tata letak nada



**Gambar-18:** Penembhung gamelan Leepelee Sampang  
(gamelan pada umumnya)  
Foto: Herman

1	2	3	5	6	1	2
---	---	---	---	---	---	---

**Gambar-19:** skematis Penembhung gamelan pada umumnya  
dan tata letak nada

## b. Hasil pengukuran Frekuensi di Lapangan

Instrumen yang diukur frekuensi nadanya adalah Klenang Raja (KR), Klenang Kenek (KK), Penembhung (PB), Tutting Raja (TR), dan Tutting Kenek (TK). Pemilihan ini didasarkan atas peranan instrumen-instrumen tersebut sebagai pemain lagu dengan demikian yang paling banyak mempunyai andil di dalam rasa pelarasan kemaduraannya.

### (1) Gamelan kuno di Desa Brakas, Bangkalan

Inst.	Frekuensi (Hz)										
	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
KR		272	304	356	402	456	526	603	699	797	950
KK		536	612	712	805	938	1071	1255	1433	1650	1897
PB		269	308	352	406	458					
TR					408	466	528	610	714	844	954
TK					936	1080	1264	1455	1655	1906	2228

**Tabel 42:** Data Frekuensi Nada Gamelan Kuno di Brakas Bangkalan

### (2) Gamelan di Desa Leepelee, Sampang

Inst.	Frekuensi (Hz)										
	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
KR		275	314	369	423	490	563	631	726	844	946
KK											
PB	241	277	314	361	417	482	556				
TR						478	553	625	716	822	1105
TK						959	1115	1256	1439	1914	2209

**Tabel 43:** Data Frekuensi Nada Gamelan di Desa Leepelee

### (3) Gamelan di Desa Keleleyan, Bangkalan

Inst.	Frekuensi (Hz)										
	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
KR		289	340	396	444	528	611	690	780	924	1068
KK		600	685	780	924	1057	1201	1367	1574	1868	2065
PB	261	301	342	392	451	604					
TR	523	601	686	781	1052	1168					
TK	1055	1201	1362	1558	1792	2091	2415				

**Tabel 44:** Data Frekuensi Nada Gamelan di Desa Keleleyan Bangkalan



*Gembyangan* yang paling normal, artinya nada-nadanya paling enak disuarakan oleh vokal manusia adalah *gembyang* terendah yang terdapat di dalam instrumen Klenang Raja, yang juga dimiliki oleh Penembhung. Frekuensi nada-nadanya sejajar dengan di Jawa Tengah instrumen Gender Barung *gembyang* kedua. Seperti telah diuraikan di sub-bab “Slendro di dalam Budaya Jawa Tengah”, *gembyangan* itulah yang dijadikan dasar para pelaras gamelan di Jawa. Ternyata di daerah budaya Madura demikian juga. Seorang pelaras di sana bila menangani pelarasan satu perangkat gamelan akan mulai dengan nada-nada Penembhung. Dengan alasan itulah maka yang akan dilihat secara cermat *jangkah* dan pola *jangkahnya* adalah nada-nada *gembyang* tersebut. Dalam tabel-tabel di atas ditandai dengan latar belakang abu-abu.

#### 4. Analisis dan Simpulan

Data yang telah dikumpulkan di lapangan dibawa ke studio untuk dicek kebenarannya dengan prosedur seperti telah di jelaskan pada Bab Metode Penelitian. Kecuali itu di Studio juga ada kegiatan menghitung *jangkah* dengan menggunakan Sengpielaudio. *Jangkah* inilah yang dianalisis sampai dengan menarik simpulan.

##### (a) Kerja Studio dan Validasi Data

Urutan nada yang menjadiacuan pelarasan di daerah budaya Madura, yang di dalam pencatatan hasil kerja lapangan ditandai dengan latar belakang abu-abu kini disusun dan dicari *jangkahnya* dengan menggunakan *software on line* “Tontechnik-Rinhner” produksi *Sengpieladio* Jermendengan hasil sebagai berikut.

*Jangkah* Gamelan Desa Brakas Bangkalan

Nada	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
Frekuensi (Hz)	261	301	342	392	451	523
<i>Jangkah</i>		247	217	240	242	255

**Tabel 45:** Data Freluensi dan *jangkah* Nada Gamelan di Desa Brakas Bangkalan

*Jangkah Gamelan Desa Leepelee Sampang*

Nada	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
Frekuensi (Hz)	241	277	314	361	417	482
<i>Jangkah</i>	241	222	241	250	250	

**Tabel 46:** Data Freluensi dan *jangkah* Nada Gamelan di Desa Leepelee Sampang

*Jangkah Gamelan Desa Kaleleyan Bangkalan*

Nada	Ji	Ro	Lu	Ma	Nem	Ji
Frekuensi (Hz)	260	300	345	393	453	519
<i>Jangkah</i>	245	244	222	247	235	

**Tabel 47:** Data Freluensi dan *jangkah* Nada Gamelan di Desa Kaleleyan Bangkalan

**(b) Analisis**

Dari *jangkah-jangkah* nada Gamelan Sandur di Madura maka tidak diketemukan *jangkah* yang ekstrim jauh ( diatas 280 *cent*), di sini *jangkah* terjauh adalah 255 *cent* yaitu antara nada *Nem* dan *Ji* pada Gamelan Sandur di Brakas Bangkalan. Demikian pula tidak diketemukan *jangkah* yang ekstrim dekat (lebih kecil dari 200 *cent*), di sini *jangkah* yang paling dekat adalah 217 yaitu *jangkah* antara nada Ro dan Lu juga pada Gamelan Sandur di Brakas Bangkalan.

**(c) Simpulan**

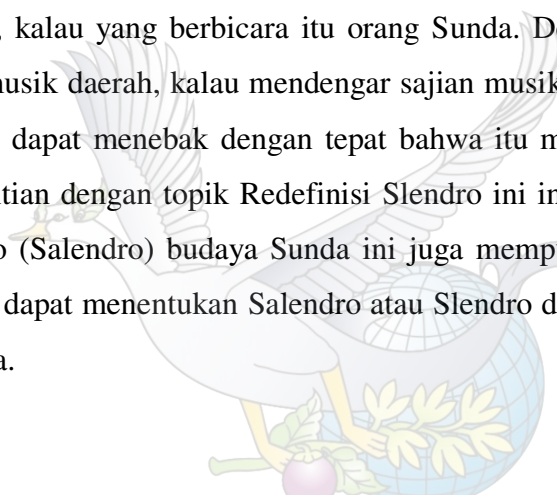
1. Dengan demikian pola *jangkah*pelarasan Slendro Madura termasuk pelarasan kelompok-1
2. *Gembyangan* yang nada-nadanya mempunyai frekuensi sejajar dengan daerah budaya lainnya adalah nada-nada instrumen Penembhung sebagai berikut.

$$Ji - Ro - Lu - Ma - Nem - Ji$$

## **E. Laras Slendro di Daerah Budaya Pasundan**

### **1. Latar Belakang**

Istilah Slendro di Tanah Pasundan disebut Salendro. Tanah Pasundan merupakan daerah budaya tersendiri dan mempunyai ciri-ciri tersendiri yang membedakan dengan daerah budaya lain di Nusantara. Ciri itu di antaranya adalah logat atau lagu berbicaranya, bahasanya, gramatikanya, musik tradisiya, dan lain sebagainya. Seseorang yang telah mengenal suku-suku bangsa di Nusantara, dengan mendengarkan logat lagu berbicara seseorang akan dapat menebak dengan tepat suku bangsa apa itu. Demikian pula bila seseorang dari budaya Sunda berbicara dalam bahasa Sunda atau Indonesia, tanpa melihat orangnya kita dapat menebak dengan tepat, kalau yang berbicara itu orang Sunda. Demikian pula orang yang mendalami musik daerah, kalau mendengar sajian musik, atau senandung dari seseorang akan dapat menebak dengan tepat bahwa itu musik dari budaya Sunda. Dalam penelitian dengan topik Redefinisi Slendro ini ingin melihat apakah pelarasan Slendro (Salendro) budaya Sunda ini juga mempunyai ciri khas, sehingga nantinya kita dapat menentukan Salendro atau Slendro di dalam budaya Pasundan itu seperti apa.



### **2. Penentuan Obyek yang Diteliti**

Pelarasan musik tradisional itu bersumber dari pelarasan yang ada di dalam diri musisi, bukan sembarang manusia. Karena ada manusia yang musikal ada yang tidak. Tetapi kalau musisi, biasanya tentu termasuk dalam katagori manusia musikal. Pelarasan dasar itu dapat didengar jelas ketika sang musisi ini menyajikan lagu vokal. Walaupun hanya bersenandung kecil. Barulah dari pelarasan yang natural ini diturunkan ke dalam instrumen musik. Instrumen musik yang paling dekat dengan pelarasan natural adalah musik gesek – kalau di Pasundan Rebab dan Tarawangsa – yaitu instrumen musik yang penyajian nada-nadanya tidak dituntun dengan alat fisik seperti krep dalam Gitar, tatapi langsung dari sanubari-nya yang disalurkan lewat jari-jarinya dalam menekan kawat sumber bunyi dari instrumen itu.

Pelarasan yang semi natural itu dapat dideteksi lewat hasil sang musisi membuat pelarasan *on the spot* misalnya ketika mereka membuat pelarasan di dalam Kecapi. Di dalam proses melaras Kecapi, seorang pemain Kecapi tidak pernah menggunakan alat pengukur mekanik maupun elektronik tetapi langsung dari sanubarinya diturunkan pada ketegangan dawai-dawai Kecapi itu. Ketika seseorang meminta: “Mang bisa *nggak* ditinggikan sedikit” Bila memang masih diijinkan oleh kepantasan budayanya – dalam hal ini budaya musik tradisional Sunda – maka ia akan menjawab bisa, dan dilakukannya. Hal ini terjadi ketika peneliti berhadapan dengan narasumber pemain Kecapi terkenal dan tinggal satu-satunya di Subang bernama Mang Ayi (observasi di Subang, 14 Juni 2015). Selanjutnya beliau menyetel Kecapinya lagi, sambil berkata: “Kalau yang tadi setelan untuk sinden yang sekarang setelan untuk saya”. Sinden adalah penyanyi wanita tunggal yang biasanya menyajikan vokal pada pertunjukan wayang golek, *kliningan*, maupun tembang Sunda Cianjuran maupun Kecapi Suling. Jadi kalau mang Ayi bertugas mengiringi sinden maka pelarasan Salendro yang pertamalah yang digunakan, sedangkan kalau mengiringi vokalnya sendiri dalam menyajikan pantun Sunda memakai pelarasan yang kedua.

Pelarasan yang ketiga adalah pelarasan dari sanubari sang seniman – dalam hal ini seniman pelaras gamelan – ke dalam sumber-sumber bunyi instrumen gamelan yang bersifat permanen seperti pada sumber bunyi bilah maupun pencon. Sumber-sumber bunyi ini terbuat dari logam – besi, kuningan, atau yang paling baik perunggu – dengan demikian mempunyai sifat semi permanen. Setelah beberapa saat – lima sampai enam tahun – mungkin karena satu dan lain hal pelarasannya – *pitch*-nya – bisa berubah naik atau turun. Hal ini bisa disebabkan karena cuaca atau kecelakaan – jatuh, terbentur, dan sebagainya)

Perlu diketahui walaupun vokal, Rebab dan Tarawangsa mempunyai kenaturalan yang tinggi dari sudut pandang pelarasan, tetapi nada-nadanya sulit dipegang, sebab setiap vokalis maupun pemain Rebab dan atau pemain Tarawangsa secara natural tidak pernah membunyikan nada tunggal, nada-nada mereka selalu dalam rangkaian melodi. Mereka tidak dapat dipaksa untuk membunyikan nada tunggal, kalau toh mungkin nada-nada itu merupakan nada yang artifisial karena akan selalu diikuti dengan variasi pribadinya – dalam istilah Sunda disebut *seng-*

*gol* – yang melibatkan banyak nada di sekitar nada tunggal yang dibunyikan. Oleh sebab itu vokal, Rebab dan Tarawangsa tidak dapat digunakan sebagai sumber penelitian pelarasan mengingat nada-nadanya secara natural tidak stabil.

Sumber yang paling tepat adalah nada-nada Kecapi. Sebab nada-nada itu tercipta *on the spot* oleh sang pemain Kecapi. Mereka membuat pelarasan menjelang pentas, dan mereka juga dapat merevisi nada-nada yang kurang tepat kapan saja dia mau. Nada-nada yang dihasilkan oleh dawai Kecapi merupakan nada-nada yang stabil, sehingga dapat “dipegang” frekuensinya secara natural dan dapat digunakan sebagai sumber primer dalam penelitian ini. Untuk membantu bila sekiranya ada keraguan maka nada-nada yang stabil yang terdapat di dalam gamelan juga dapat digunakan sebagai sumber sekunder penelitian ini.

Dalam hasil wawancara dengan Ugan Rahayu (13 Juni 2015), Mang Ayi (14 Juni 2015) dan Yayat Hidayat (14 Juni 2015) didapat penjelasan bahwa para pelaras bila melaksanakan pelarasan dimulai dari laras tengah yaitu nada-nada yang paling enak dan mudah divokalkan. Secara tradisional para pelaras memulainya dengan nada instrumen Penerus. Demikian pula nada-nada Bonang yang dimulai dari nada-nada yang sama dengan Penerus dilanjutkan nada-nada satu *gembyang* diatas penerus atau sama dengan Saron. Hal ini ternyata sama dengan di Jawa Tengah (Surakarta dan Yogyakarta), para pelaras di wilayah budaya ini juga memulainya dari register nada tengah yaitu nada-nada tengah pada Gender Barung. Demikian pula di Bali mereka melaras mulai dari nada-nada tengah yang terdapat pada instrumen Pamade. Oleh sebab itu seperti juga di Jawa dan Bali pelarasan nada-nada tengah sajalah yang dijadikan acuan pencarian pola *jangkah*-nya. Nada-nada itu ternyata juga merupakan nada-nada yang signifikan di dalam dunia musik. Di dalam budaya musik barat terdapat nada yang sangat signifikan yaitu A *diapason* dengan frekuensi 440 Hz ternyata termasuk dalam wilayah nada tengah musik Nusantara - terutama Sunda, Jawa dan Bali. Walaupun demikian pada saat mengukur frekuensi nada-nada Kecapi maupun gamelan, nada-nada dalam register tinggi maupun rendah juga dilibatkan guna mengantisipasi bila nada tengah terdapat masalah, misalnya rusak. Maka hal ini dapat diatasi dengan membagi dua frekuensi nada *gembyang* atasnya dikombinasi dengan mengalikan dua nada *gembyangan* bawahnya.

Dengan kenyataan di lapangan sebagai terurai di atas maka dalam penelitian ini yang dijadikan obyek materialnya adalah:

- (1) Nada-nada Kecapi, dan
- (2) Nada-nada gamelan, khususnya nada-nada register tengah

### **3. Pengumpulan Data**

Data pelarasan Salendro yang berasal dari lagu vokal diambil dari pelarasan dari Kecapi dengan narasumber Mang Ayi, Subang dan Yayat Hidayat dari Desa Karang Pawitan, Sindanggalih Kabupaten Garut, 14 Juni 2015. Data pelarasan dari gamelan diambil dari gamelan milik Abah Asep Sunandar Sunarya yang dirawat oleh Ugan Rahayu di Desa Ciparay, Pakukandang, Bandung Selatan, 13 Juni 2015; gamelan UPI Bandung 13 Juni 2015, gamelan Disbudparpora Subang, 14 Juni 2015 dan gamelan milik keluarga Yosep Nugraha Desa Karang Pawitan, Sindanggalih Kabupaten Garut, 14 Juni 2015

### **4. Validitas Sumber**

Pelarasan Salendro ini dikumpulkan dari sumber-sumber yang mempunyai validitas tinggi. Sumber pelarasan yang berasal dari Kecapi juga tidak diragukan lagi sebab narasumbernya juga sejak dalam kandungan sampai saat penelitian dilakukan mereka tidak pernah berpisah dengan karawitan Sunda juga telah menjadi seniman Kacapi sepanjang hidupnya. Saat penelitian ini dilakukan Mang Ayi berusia 47 tahun dan Abah Yayat Hidayat 72 tahun.

Di atas telah diyakinkan validitas sumber yang berkaitan dengan pelarasan Salendro yang pada dasarnya secara langsung dari sanubari para seniman. Berikut ini sumber pelarasan Salendro yang telah diturunkan pada gamelan yaitu sumber bunyi yang dapat dikatakan semi permanen, dan bisa berubah sedikit karena cuaca atau karena kecelakaan. Gamelan yang dipilih bukanlah gamelan sembarangan, tetapi gamelan yang mempunyai *track record* kualitas yang baik, seperti misalnya gamelan milik Abah Asep Sunandar (tokoh dalang wayang golek kondang di daerah budaya Sunda), gamelan milik keluarga Yosep Nugraha, gamelan milik Disbudparpora Kabupaten Subang, dan gamelan milik Universitas Pendidikan (UPI) Bandung. Gamelan Salendro Sunda adalah gamelan yang digunakan se-



bagai musik wayang golek atau wayang kulit, dan juga digunakan untuk presentasi musikal yang disebut *kliningan*. Tiap ansambelnya terdiri dari Bonang Barung, Rincik, Penerus, Saron, Peking, Kenong, Kempul, Gong, satu set Kendang, dan sebuah Rebab.

Gamelan milik Abah Asep Sunarya ini, sudah tidak diketahui kapan dibuat Asep sendiri (almarhum) hidup pada dua generasi di atas sekarang. Gamelan itu kini dirawat oleh pengendangnya tersayang bernama Ugan Rahayu di Desa Ciparay Bandung Selatan. Rahayu sendiri menceritakan bahwa gamelan itu diwariskan kepada Asep almarhum dari kakek moyangnya yang Asep sendiri tidak tahu kakek yang mana. Hal itu menunjukkan bahwa gamelan itu sudah sangat tua. Gamelan yang tua dan selalu digunakan akan menjadikan logamnya makin padat, dan menjadi makin mapan. Gamelan yang demikian larasnya tidak mudah berubah oleh cuaca yang bagaimanapun. Kalau salah satu sumber bunyinya bernada sesuai dengan budaya Sunda itu karena kecelakaan, dan memang gamelan Abah Asep Sunarya Sukandar ini ada satu bilah Peking yang rusak, tetapi lainnya masih baik menurut Ugan Rahayu sang pengendang sejak lahir itu. Jadi gamelan ini sah untuk dijadikan sumber data pelarasan. Gamelan kuno secara fisik juga dapat ditandai dari warna logam sumber bunyinya yaitu kuning tua keemasan pada bagian yang sering terkena pukulan tabuh, dan hitam kehijauan pada bagian yang tidak terkena dampak pukulan tabuh.

Gamelan milik keluarga Yosep Nugraha yang bermukim di Karang Pawitan Kabupaten Garut ini demikian juga. Gamelan ini diterima kakek moyangnya sebagai warisan dari leluhurnya. Kakek yang mana yang membuat atau membeli sudah tidak terlacak lagi. Karena keluarga Yosep Nugraha adalah keluarga seniman terkenal di Garut, maka hampir setiap hari keluarga ini diminta pentas kesenian untuk berbagi keperluan hajat masyarakat sekitarnya bahkan sampai ke luar daerah. Dengan demikian gamelan ini juga hampir setiap hari dipakai sehingga logamnya telah mapan. Warna sumber bunyinya menandakan gamelan tua seperti telah diuraikan di atas. Kalau dilihat dari bentuk rancakannya gamelan ini lebih tua daripada gamelan Abah Asep Sunarya. Jadi gamelan ini juga sah sebagai sumber data pelarasan.

Gamelan milik Disbudparpora Kabupaten Subang juga mempunyai ciri yang sama dengan dua gamelan tersebut sebelumnya. Jenis-jenis instrumennya seperti gamelan wayang golek atau *kliningan* yang telah disebut di atas, warna sumber bunyinya juga seperti dua gamelan tersebut sebelumnya. Perawat gamelan di Kantor Disbudparpora ini juga tidak tahu sejarah keberadaan gamelan ini, dia menyebutkan bahwa sejak kecil dia sudah pernah menabuh gamelan ini walaupun berganti-ganti pemiliknya dari Kabupaten, dan berbagai dinas di lingkungan Kabupaten Subang itu. Ciri-ciri gamelan kuno dimiliki oleh gamelan Disbudparpora ini. Gamelan ini juga digunakan untuk latihan tari setiap hari, dengan demikian logam sumber bunyinya juga sudah tergolong mapan, sehingga sah digunakan sebagai sumber data pelarasan.

Berbeda dengan tiga gamelan kuno tersebut di atas, gamelan milik UPI ini juga termasuk gamelan lama karena sebelum tahun 1976 sudah berada di lembaga ini yang dahulu bernama IKIP Bandung. Dilihat dari fisiknya yang di sana ada instrument Slenthem, Gender Barung, dan Gender Penerus, serta wujudnya yang ramping, gamelan ini jelas berasal dari daerah Budaya Jawa Tengah khususnya Surakarta. Pertimbangan mengapa gamelan ini juga dijadikan salah satu sumber penelitian pelarasan Salendro Sunda, karena gamelan ini sudah lebih setengah abad berada di Tana Pasundan dan digunakan sebagai sarana aktifitas pendidikan kesenian Sunda. Jadi logikanya gamelan ini telah disesuaikan dengan budaya Sunda. Indikasi yang pertama instrument Gender Barung, Slenthem, dan Gender Penerus tidak digelar – disimpan di sudut ruangan; demikian pula telah berkali-kali gamelan itu dilaras kembali oleh seniman pelaras gamelan Sunda terkenal Asep Ahum. Dengan demikian pelarasannya adalah pelarasan Sunda. Untuk itu gamelan ini perlu digunakan sebagai pembanding.

## **5. Nada dan Instrumen yang Diukur**

Dalam budaya Sunda seperti juga di Jawa setiap nada mempunyai nama, Jumlah nada di dalam satu siklus Laras Salendro adalah lima yaitu Singgul; Bem; Panelu; Loloran atau Kenong, dan Barang. Singgul pada register tinggi juga sering disebut Peteet.

Nada-nada yang diukur dari setiap instrumen adalah:

- (1) Penerus dengan tujuh bilah sumber bunyi: *Singgul – Bem – Panelu – Kenong – Barang – Peteet – Bem alit*
- (2) Saron yang nadanya satu *gembyang* di atas Penerus: *Singgul – Bem – Panelu – Kenong – Barang – Peteet – Bem alit*
- (3) Peking yang nadanya satu *gembyang* di atas Saron: *Singgul – Bem – Panelu – Kenong – Barang – Peteet – Bem alit*
- (4) Bonang yang mempunyai sepuluh pencon: *Bem – Panelu – Kenong – Barang – Peteet – Bem alit – Panelualit – Kenong alit – Barang alit – Peteet alit*
- (5) Kacapi ada duapuluh dawai yang terbagi atas empat regester, setiap register terdiri dari: *Singgul – Bem – Panelu – Kenong – dan Barang*

## 6. Wujud Instrumen dan Nada-nadanya



**Gambar-20:** Instrumen Penerus Gamelan Abah Asep Sunarya  
(Foto: Herman)

Wujud instrumen Penerus ini sama dengan Saron dan Peking, masing-masing mempunyai tujuh bilah sumber bunyi dengan nada-nada seperti terlihat pada keterangan gambar. Saron berukuran lebih kecil dan pelarasan nada-nadanya satu *gembyang* di atas pelarasan nada-nada Penerus, sedangkan Peking mempunyai ukuran lebih kecil lagi dan nada-nadanya satu *gembyang* di atas pelarasan nada-nada Saron



**Gambar-21:** Insatrumen Bonang Gamelan Abah Asep Sunarya  
(Foto: Herman)

Instrumen Bonang mempunyai sepuluh sumber bunyi yang berbentuk pencon (orang Sunda menyebutnya dengan istilah penclon) dengan tata letak seperti terlihat pada keterangan gambar di atas. Dalam gamelan Sunda juga terdapat instrumen seperti Bonang ini yang disebut Rincik. Wujud Rincik lebih kecil daripada Bonang dan nada-nada Rincik dilaras satu *gembyang* di atas pelarasan nada-nada Bonang.



**Gambar-22:** Instrumen Kacapi Mang Uyi  
(Foto: Herman)

Kecapi yang terpapar ini adalah Kecapi sederhana milik Mang Uyi – yang duduk di belakang Kacapi – dia adalah juru Pantun terkenal di Subang. Kacapi ini berdawai dua puluh dengan nada-nada seperti telah dijelaskan di atas. Nada-nada tersebut di atas diukur frekuensinya dengan menggunakan Metode Pengukuran

Frekuensi seperti telah ditentukan dalam penelitian ini dan hasilnya seperti tertera berikut ini.

## 7. Hasil pengukuran Frekuensi di Lapangan

Instrumen yang diukur nada-nadanya memang ada 6 macam yaitu Penerus, Saron, Peking, Bonang, dan Kecapi tetapi *gembyangan* atau register utama yang digunakan sebagai acuan pelarasan hanyalah register tengah dan nada-nada itu dalam penelitian di Tanah Pasundan ini terjamin kualitasnya sehingga dalam laporan ini tidak perlu ditampilkan semua, hanya nada-nada Penerus dan Kecapi register tengah saja.

Gamelan milik Abah Asep Sunarya Sunandar (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	247	284	318	374	426	499	564

**Tabel 48:** Data Frekuensi dan Nama Nada Penerus Gamelan Asep Sunarya Sunandar

Gamelan milik Keluarga Yosep Nugraha (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	257	295	334	381	442	519	586

**Tabel 49:** Data Frekuensi dan Nama Nada Penerus Gamelan Keluarga Yosep Nugraha

Gamelan milik Disbudparpora Kab. Subang (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	260	300	345	393	453	519	593

**Tabel 50:** Data Frekuensi dan Nama Nada Penerus Gamelan Disbudparpora Subang

Gamelan milik UPI Bandung (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	257	296	342	393	452	518	---

**Tabel 51:** Data Frekuensi dan Nama Nada Penerus Gamelan UPI Bandung

Kecapi Mang Uyi-1							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	231	271	309	352	411	469	---

**Tabel 52:** Data Freluensi dan Nama Kecapi Mang Uyi-1

Kecapi Mang Uyi-2							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	239	280	314	364	419	476	

**Tabel 53:** Data Freluensi dan Nama Kecapi Mang Uyi-2

Kecapi Abah Ayat Hidayat							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	231	266	302	351	401	463	

**Tabel 54:** Data Freluensi dan Nama Kecapi Abah Ayat Hidayat

## 8. Kerja Studio Pengukuran *Jangkah*

Frekuensi nada-nada yang di dapat dari lapangan dicek kembali dengan menggunakan kombinasi *KORK OT-2 Orchertra Tuner* dan *Sengpieldaudio online* hasilnya tidak ada yang berbeda. Dengan demikian frekuensi yang telah didapatkan merupakan data yang sah, memenuhi syarat untuk di analisis. Kegiatan analisis kembali menggunakan *Sengpieldaudio on line* yang hasilnya sebagai tertera berikut ini:

Gamelan milik Abah Asep Sunarya Sunandar (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	247	284	318	374	426	499	564
<i>Jangkah (cent)</i>		234	201	280	216	281	

**Tabel 55:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Penerus Gamelan Asep Sunarya Sunandar



Gamelan milik Keluarga Yosep Nugraha (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	257	295	334	381	442	519	586
<i>Jangkah (cent)</i>		239	215	227	261	274	

**Tabel 56:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Penerus Gamelan Keluarga Yosep Nugraha

Gamelan milik Disbudparpora Kab. Subang (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	260	300	345	393	453	519	593
<i>Jangkah (cent)</i>		247	246	220	245	236	

**Tabel 57:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Penerus Gamelan Disbudparpora Subang

Gamelan milik UPI Bandung (Penerus)							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	257	296	342	393	452	518	---
<i>Jangkah (cent)</i>		244	250	241	245	232	

**Tabel 58:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Penerus Gamelan UPI Bandung

Kecapi Mang Ayi-1							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	231	271	309	352	411	469	---
<i>Jangkah (cent)</i>		269	227	225	268	228	

**Tabel 59:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Kecapi Mang Uyi-1

Kecapi Mang Ayi-2							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	239	280	314	364	419	476	
<i>Jangkah (cent)</i>		274	200	226	244	224	

**Tabel 60:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Kecapi Mang Uyi-2

Kecapi Abah Ayat Hidayat							
Nama Nada	singgul	bem	panelu	kenong	barang	peteet	bm alt
Frekuensi (Hz)	231	266	302	351	401	463	
<i>Jangkah (cent)</i>		244	220	260	231	245	

**Tabel 61:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Kecapi Abah Ayat Hidayat

## 9. Analisis

Dari 6 obyek yang diteliti hanya ada dua pelarasan yang menggunakan *jangkah* ekstrim jauh yaitu Gamelan Abah Asep Sunarya Sunandar dan Gamelan Yosep Nugroho. Di dalam gamelan Asep *jangkah* ekstrim itu berada pada *jangkah* antara nada *panelu* ke *kenong* dan nada *barang* ke *peteet*, sedangkan di dalam gamelan Yosep terletak pada *jangkah* *barang* dan *peteet*. Tetapi hal itu belum mampu membentuk pola *jangkah* sebab sumber data lainnya menggunakan *jangkah* sedang. Sehingga *jangkah* ekstrim jauh tidak menjadi ciri pelarasan Laras Slendro di daerah budaya Pasundan.

## 10. Simpulan

1. Pelarasan Slendro daerah budaya Pasundan tidak bercirikan *jangkah* ekstrim jauh, dan semua *jangkahnya* ada dalam bingkai 200 *cent*
2. Pola jarak setiap gamelan dan instrumen tidak membentuk pola tertentu
3. Pelarasan Salendro Kecapi Mang Ayi dan Abah Ayat Hidayat mendemonstrasikan bahwa pitch Salendro benar-benar telah mendarah daging di dalam sanubari musisi sehingga melaras *on the spot* tanpa alat ukur frekuensi *jangkahnya* tetap konsisten tidak keluar dari bingkai 200 *an cent*. Pelarasan Kecapi Mang Ayi-2 yang dijadikan wakil dari daerah budaya Pasundan.
4. *Gembyangan* yang frekuensi nada-nadanya sejajar dengan daerah budaya lainnya adalah register tengah dengan nada-nada:

*singgul – bem – panelu – kenong – barang – peteet*

## F. Laras Slendro di Daerah Budaya Bali

### 1. Latar Belakang

Istilah Slendro di Bali adalah istilah import dari Jawa. Di Bali sendiri sebenarnya tidak pernah menyebut nama pelarasan Slendro atau Pelog. Masyarakat karawitan Bali menyebutnya dengan istilah *pathutan*. *Pathutan Gong*, *Pathutan Gender Wayang*, *Pathutan Salonding* dan lain sebagainya. Ada beberapa *pathutan* yang mempunyai rasa musikal mirip Slendro atau Salendro yaitu *Pathutan Gender Wayang*, *Pathutan Rindhik*, *Pathutan Angklung (don pat)* dan sebagainya. *Pathutan Gong* tidak termasuk sebab rasa pelarasan ini lebih cenderung ke Laras Pelog yang di Bali digunakan untuk Gong Kebyar, Smare Pegulingan, maupun Pelegongan.

### 2. Penentuan Obyek yang Diteliti

Sesuai dengan obyek materialnya maka gamelan yang menjadi obyek penelitian ini di Bali adalah (1) Gamelan Gender Wayang, (2) Gamelan Angklung, dan (3) Gamelan Rindhik. Kecuali itu juga diketemukan pelarasan yang mirip Slendro di Museum Lata Maosadi ISI Denpasar yaitu Gamelan Smare Pagulingan Sundaren yang saat ini sudah tidak diketemukan secara umum di masyarakat karawitan Bali, dengan demikian fungsinya dalam penelitian ini hanya untuk pelengkap saja.

Perangkat gamelan yang diteliti pertama adalah Perangkat Angklung, yaitu Gamelan Angklung Bali Utara, maupun Bali Selatan. Gamelan-gamelan itu koleksi Museum Lata Maosadi ISI Denpasar, Koleksi Banjar Dana Bona Kelot, dan milik desa adat Belega Kanginan.

Perangkat Gender Wayang yang terutama adalah koleksi seniman dan da-lang tua terkenal di Bali I Made Sidja (83) dan Gender Wayang koleksi sanggar Paripurna, desa Bona pimpinan I Made Sidia yang mengoleksi Gender Wayang baik Model Gianyar maupun Model Denpasar

Perangkat Gamelan Rindhik diambil dari koleksi I Gusti Nyoman Susila dari desa Bona Kebon dan dari Bangli yang sekarang di koleksi oleh Taman Safari di Gianyar.

### **3. Pengumpulan Data**

Pengumpulam data berupa perekaman dan pengukuran nada-nada dimulai pada tanggal 29 Juli 2015 dengan lokasi penelitian Museum Lata Maosadi ISI Denpasar yang dipandu oleh pemandu ahli (empu karawitan Bali yang juga dosen ISI Denpasar) I Gde Mawan dan Ida Bagus Nyoman Mas. Pada hari itu berhasil direkam 4 (empat) perangkat gamelan dan sekaligus diukur frekuensi nada-nadanya yaitu (1) Gamelan Angklung Bali Utara (2) Gamelan Angklung Bali Selatan, Gamelan Rindhik dan (3) Gamelan Smare Pagulingan Sundaren

Tanggal 30 Juli 2015 berpindah lokasi ke Sanggar Paripurna di Desa Bona, berhasil merekam nada-nada serta mengukur frekuensinya 2 perangkat gamelan yaitu: (1) Gender Wayang Model Denpasar, (2) Gender Wayang Model Gianyar. Selanjutnya pindah ke desa sebelah yaitu Desa Bona Kebon, berhasil merekam dan mengukur nada-nada Gamelan Rindhik koleksi I Gustu Nyoman Susila. Lalu pindah ke desa sebelahnya lagi untuk merekam dan mengukur nada-nada Gamelan Angklung milik Banjar Dana Desa Bona Kulon.

Pada hari itu juga kembali ke Desa Bona mengunjungi tokoh tua Dalang dan penari tua Bali I Made Sidja. Di rumah adatnya berhasil direkam dan diukur nada-nadanya 3 gamelan Gender Wayang (1) Gender Wayang kuno berumur 300 tahun lebih (2) Gender Wayang kuno dari besi, dan (3) Gender Wayang perunggu yang relative baru tetapi mempunyai pelarasan yang sangat baik. Ketiganya adalah koleksi sang maestro Made Sidja.

Hari berikutnya tanggal 31 Juli 2015 mengadakan perekaman dan pengukuran nada Gamelan Angklung milik desa adat Belega Kanganin, dan diakhiri dengan mengunjungi Taman Safari Bali yang mempunyai koleksi Gamelan Rindhik Kuno berasal dari Bangli. Nada-nada gamelan tersebut juga telah berhasil direkam dan diukur frekuensinya.

#### 4. Validitas Sumber

Pelarsan gamelan-gamelan yang menjadi obyek penelitian ini dapat dipertanggungjawabkan. Hal ini peneliti bersandar pada telinga ahli yang menyertai kegiatan pada saat itu. Di Museum Lata Maosadi didampingi oleh dua empu karawitan yaitu Gde Mawan dan Ida Bagus Nyoman Mas, kecuali empu karawitan keduanya juga dipercaya sebagai dosen karawitan pada Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar. Kegiatan di Desa Bona dan sekitarnya, Desa Belega Kanginan dan Tim Safari didampingi oleh maestro dalang dan karawitan Bali I Made Sidja, dan seniman yang bintangnya sedang naik sekaligus Pembina Sanggar Paripurna, seorang dalang, empu karawitan dan sekaligus penari I Made Sidia. Keempat tokoh itu cukup dijadikan jaminan kualitas pelarsan gamelan yang dijadikan obyek penelitian.

#### 5. Hasil Pengukuran Frekuensi Nada

Angklung Bali Utara (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>dang</i>	<i>ding</i>	<i>dong</i>	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>
Frekuensi (Hz)	343	396	447	510	601	692

**Tabel 62:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Angklung Bali Utara Museum ISI Denpasar

Angklung Bali Selatan (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	438	492	555	640

**Tabel 63:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Angklung Bali Selatan Museum ISI Denpasar

Angklung Banjar Dana Bona Kebon

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	403	456	513	593

**Tabel 64:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Angklung Dana Banjar Kebon

Angklung Desa Belega Kanginan

Nama Nada	<i>ndeng</i>	<i>ndung</i>	<i>ndang</i>	<i>ndong</i>
Frekuensi (Hz)	400	453	500	593

**Tabel 65:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Angklung Desa Belega Kanginan



**Gambar-23:** Gamelan Angklung Belega Kangingan  
Foto: Sri Hastanto

#### Gamelan Rindhik (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>ndung</i>	<i>ndang</i>	<i>nding</i>	<i>ndong</i>	<i>ndeng</i>	<i>ndung</i>
Frekuensi (Hz)	312	356	424	481	542	660

**Tabel 66:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik Museum ISI Denpasar

#### Gamelan Rindhik Bangli

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	143	157	198	219	248	304	335	404	448	506	608

**Tabel 67:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik Bangli

#### Gamelan Rindhik Koleksi I Gusti Nyoman Susila (Bona Kebon)

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	150	174	213	241	257	302	333	402	449	505	610

**Tabel 68:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Rindhik I Gusti Nyoman Susila

#### Gamelan Smare Pagulingan Sundaren (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>ding</i>	<i>dong</i>	
Frekuensi (Hz)	618	676	775	888	1019	

**Tabel 69:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gamelan Smare Pagulingan Museum ISI Denpasar





**Gambar 24:** Gamelan Rindik Bangli  
Foto: Sri Hastanto

#### Gender Wayang Model Denpasar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	184	208	235	269	313	362	418	479	547	637

**Tabel 70:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Model Denpasar Sanggar Paripurna

#### Gender Wayang Model Gianyar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	177	199	229	264	309	362	412	473	540	631

**Tabel 71:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Model Gianyar Sanggar Paripurna

#### Gender Wayang Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	176	203	236	268	315	357	405	455	519	612

**Tabel 72:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Kuno Koleksi Made Sidja

#### Gender Wayang Besi Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	175	202	230	259	305	354	398	450	515	608

**Tabel 73:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Besi Kuno Koleksi Made Sidja

### Gender Wayang Perunggu (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	178	204	236	271	315	361	417	478	546	635

**Tabel 74:** Data Frekuensi dan Nama Nada Gender Wayang Perunggu Koleksi Made Sidja



**Gambar-25:** Gender Kuno Koleksi Made Sidja Bona Gianyar  
Foto: Sri Hastanto

## 6. Kerja Studio dan Validasi Data

Hasil data yang dikumpulkan dari lapangan dicek di studio dengan peralatan seperti telah diuraikan di depan, dan hasilnya tidak ada yang berbeda dengan hasil lapangan, maka angka-angka frekuensi itu dapat dianggap valid untuk dianalisis kemudian. Hasil penghitungan jangkah seperti terlihat di bawah ini:

### Gamelan Rindik Bangli

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	143	157	198	219	248	304	335	404	448	506	608
Jangkah (c)		161	410	174	215	352	168	324	178	210	317

**Tabel 75:** Data Frekuensi dan Jangkah Nada Gamelan Rindik Bangli

Gamelan Rindhik Koleksi I Gusti Nyoman Susila (Bona Kebon)

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	150	174	213	241	257	302	333	402	449	505	610
<i>Jangkah(c)</i>		256	350	213	111	279	169	326	191	203	327

**Tabel 76:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gamelan Rindik I Gusti Nyoman Susila

Angklung Bali Selatan (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	438	492	555	640
<i>Jangkah</i>		201	208	246

**Tabel 77:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gamelan Angklung Bali Selatan ISI Denpasar

Angklung Banjar Dana Bona Kebon

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	403	456	513	593
<i>Jangkah</i>		213	203	250

**Tabel 78:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gamelan Angklung Banjar Dana Bona Kebon

Angklung Desa Belega Kanginan

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	400	453	510	593
<i>Jangkah</i>		215	205	261

**Tabel 79:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gamelan Angklung Desa Belega Kanginan

Gender Wayang Model Denpasar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	184	208	235	269	313	362	418	479	547	637
<i>Jangkah(cent)</i>		212	211	231	262	252	249	235	229	263

**Tabel 80:** Data Frekuensi dan *Jangkah* Nada Gender Wayang Model Denpasar

Gender Wayang Model Gianyar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	177	199	229	264	309	362	412	473	540	631
Jangkah (cent)		202	243	246	272	274	223	239	229	269

**Tabel 81:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Gender Wayang Model Gianyar

Gender Wayang Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	176	203	236	268	315	357	405	455	519	612
Jangkah(cent)		247	260	220	279	216	218	201	227	285

**Tabel 82:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Gender Wayang Kuno Made Sidja

Gender Wayang Besi Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	175	202	230	259	305	354	398	450	515	608
Jangkah(cent)		248	224	205	283	257	202	212	233	287

**Tabel 83:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Gender Wayang Besi Kuno Made Sidja

Gender Wayang Perunggu (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	178	204	236	271	315	361	417	478	546	635
Jangkah(cent)		236	252	239	260	235	249	236	230	261

**Tabel 84:** Data Freluensi dan *Jangkah* Nada Gender Wayang Perunggu Made Sidja

## 7. Analisis

Gamelan Rindhik Bangli

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	143	157	198	219	248	304	335	404	448	506	608
Jangkah(c)		161	410	174	215	352	168	324	178	210	317

**Tabel 85:** Analisis *jangkah* Nada Gamelan Rindik Bangli

Gamelan Rindhik Koleksi I Gusti Nyoman Susila (Bona Kebon)

Nama Nada	u	a	i	o	e	u	a	i	o	e	u
Frekuensi	150	174	213	241	257	302	333	402	449	505	610
<i>Jangkah (c)</i>		256	350	213	111	279	169	326	191	203	327

**Tabel 86:** Analisis *jangkah* Nada Gamelan Rindhik Nyoman Susila

Kalau dilihat hasil pengukuran *jangkah* di atas maka terlihat dengan jelas ada *jangkah-jangkah* yang secara konsisten menggunakan *jangkah* jauh di luar kebiasaan slendro (*jangkah* yang diberi tanda merah): *jangkahdang* ke *ding*; dan *jangkahdeng* ke *dung*. Sedangkan *jangkah-jangkah* lainnya *jangkah* sedang dan *jangkah-jangkahdekat* yang juga di luar kebiasaan Slendro sehingga dapat disimpulkan Rindhik Bali bukanlah Slendro sehingga tidak dapat dijadikan bahan pencarian karakteristik Laras Slendro.

Angklung Bali Selatan (Koleksi Museum ISI Denpasar)

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	438	492	555	640
<i>Jangkah</i>		201	208	246

**Tabel 87:** Analisis *jangkah* Nada Gamelan Angklung Bali Selatan Museum ISI Denpasar

Angklung Banjar Dana Bona Kebon

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	403	456	513	593
<i>Jangkah</i>		213	203	250

**Tabel 88:** Analisis *jangkah* Nada Gamelan Angklung Banjar Bona Kebon

Angklung Desa Belega Kanginan

Nama Nada	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>dong</i>
Frekuensi (Hz)	400	453	510	593
<i>Jangkah</i>		215	205	261

**Tabel 89:** Analisis *jangkah* Nada Gamelan Angklung Desa Belega Kanginan

Dengan jelas pelarasan Angklung mempunyai konsistensi yang merupakan ciri khas Laras Slendro Angklung Bali yaitu *jangkah* antara *deng – dung*, dan *dung – dang* selalu menggunakan *jangkah* ekstrim dekat, sedangkan *jangkahdang* ke *dung* selalu menggunakan *jangkah* sedang.

#### Gender Wayang Model Denpasar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	184	208	235	269	313	362	418	479	547	637
Jangkah (cent)		212	211	231	262	252	249	235	229	263

**Tabel 90:** Analisis *jangkah* Nada Gender Wayang Model Denpasar Koleksi Sanggar Paripurna

#### Gender Wayang Model Gianyar (Koleksi Sanggar Paripurna)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	177	199	229	264	309	362	412	473	540	631
Jangkah (cent)		202	243	246	272	274	223	239	229	269

**Tabel 91:** Analisis *jangkah* Nada Gender Wayang Model Gianyar Koleksi Sanggar Paripurna

#### Gender Wayang Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	176	203	236	268	315	357	405	455	519	612
Jangkah (cent)		247	260	220	279	216	218	201	227	285

**Tabel 92:** Analisis *jangkah* Nada Gender Wayang Kuno Koleksi Made Sidja

#### Gender Wayang Besi Kuno (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	175	202	230	259	305	354	398	450	515	608
Jangkah (cent)		248	224	205	283	257	202	212	233	287

**Tabel 93:** Analisis *jangkah* Nada Gender Wayang Besi Kuno Koleksi Made Sidja

#### Gender Wayang Perunggu (Koleksi I Made Sidja)

Nama Nada	o	e	u	a	i	o	e	u	a	i
Frekuensi (Hz)	178	204	236	271	315	361	417	478	546	635
Jangkah (cent)		236	252	239	260	235	249	236	230	261

**Tabel 94:** Analisis *jangkah* Nada Gender Wayang Perunggu Koleksi Made Sidja



*Pathutan Gender Wayang* Bali yang oleh para seniman musik Nusantara sering disebut-sebut mempunyai kemiripan dengan pelarasan Slendro di Jawa dan Sunda ternyata setelah dicermati mempunyai keunikan tersendiri yaitu jangkah antara nada *dang* dan *ding* selalu lebih jauh dari jangkah-jangkah lain. Bahkan dari lima sumber yang dipilih terdapat 3 (tiga) pelarasan yang *jangkah* nada *dang* ke *ding* menggunakan *jangkah* ekstrim jauh yaitu Gender Wayang Model Gianyar koleksi Sanggar Paripurna; Gender Wayang kuno milik Maestro Made Sidja, dan Gender Wayang Besi juga milik Made Sidja. Dua sumber lainnya walaupun *jangkah* tersebut tidak menggunakan *jangkah* ekstrim jauh tetapi tetap lebih jauh dari *jangkah-jangkah* lainnya dan menggunakan *jangkah* katagori jauh.

*Gembyangan* yang digunakan untuk menyusun karakteristik Laras Slendro yang frekuensinya sejajar dengan daerah budaya lainnya adalah:

*dung – dang – ding – dong – deng – dung*

yang diambil dari gender wayang.

## 8. Simpulan

- (1) Gamelan Rindik ternyata bukan Laras Slendro karena secara konsisten melibatkan *jangkah* ekstrim jauh antara *dang* ke *ding*; dan *deng* ke *dung*. Sehingga tidak dapat dijadikan data pencari karakteristik Laras Slendro
- (2) Gamelan Angklung Bali merupakan Laras Slendro yang mempunyai karakteristik khusus ditandai dengan konsistensi pola jangkahnya yaitu ED – ED – S
- (3) Gender wayang mempunyai ciri *jangkah* salah satu *jangkahnya* yaitu *jangkah* nada *dang* ke *ding* lebih jauh dari *jangkah-jangkah* lainnya bahkan ada beberapa yang menggunakan jangkah ekstrim jauh
- (4) Walaupun demikian Angklung Bali dan Gender Wayang memiliki pola *jangkahnya* masing-masing tetapi kedua pelarasan itu tetap konsisten tidak keluar dari *jangkah* 200an *cent*

## G. Slendro di Daerah Budaya Palembang

### 1. Latar Belakang

Satu-satunya Pelarasan Slendro yang mengundang peneliti ke Daerah Budaya ini adalah pelarasan gamelan Wayang Palembang. Sayangnya gamelan itu secara fisik tinggal sisa-sisanya saja tetapi jiwa pelarasan itu masih ada di dalam sanubari para seniman gamelan wayang Palembang. Sehingga selain sistem Pelarasan Slendro, di daerah ini peneliti juga mengamati kandungan rasa pelarasan seniman di luar Gamelan Wayang Palembang.

### 2. Pengumpulan Data

Satu-satunya sumber fisik adalah dua instrumen yang masih ada yaitu sebuah Saron dan sebuah Gambang milik dalang Abdul Rosyid seorang keturunan dalang Palembang yang ada. Mereka tidak pernah memikirkan nama nada-nada pelarasan mereka dengan demikian dalam penelitian ini nada-nada itu diberi nomor urut saja agar dapat dijadikan bahan analisis.

Masyarakat Wayang Palembang tidak peduli dengan nama-nama nada. Mereka hanya mementingkan lagu, dan mempelajarinya secara oral, mendengarkan dan meniru satu generasi ke generasi kemudian. Kalau dilihat frekuensi nadanya nada ke-5 instrumen Gambang mempunyai kesejajaran dengan nada *lima* Jawa, dan nada ke-6 juga mirip dengan nada *nem* Jawa. Untuk keperluan analisis sementara nada-nada Gamelan Wayang Palembang meminjam nama-nama nada gamelan Jawa: *penunggul* (pn), *gulu* (gl), *dhadha* (dd), *lima*(lm), dan *nem* (nm); sehingga terlihat seperti pada table berikut.

Gambang											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Frekuensi (Hz)	217	250	293	336	395	444	500	588	667		

**Tabel 95:** Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Gambang Gamelan Palembang

Saron											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Freluensi (Hz)							503	592	668	790	889

Catatan:

Frekuensi nada-nada Saron sejajar dengan nada-nada Gambang dari nada ke-11 sampai ke-15

**Tabel 96:** Data Frekuensi dan Nama Nada Instrumen Gambang Gamelan Palembang

### 3. Kerja Studio dan Validasi Data

Hasil pengukuran nada di lapangan dicek distudio dengan peralatan yang telah disebutkan sebelumnya, dan hasilnya tidak ada yang berbeda. Berarti angka-angka frekuensi ini dapat dijadikan bahan analisis selanjutnya. *Jangkah* nada yang dihasilkan di studio adalah sebagai berikut:

Gambang											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Freluensi (Hz)	217	250	293	336	395	444	500	588	667		
<i>Jangkah (cent)</i>		245	274	237	280	202	205	280	218		

**Tabel 97:** Hasil Analisis *Jangkah* Nada Instrumen Gambang Gamelan Palembang

Saron											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Freluensi (Hz)							503	592	668	785	889
<i>Jangkah (cent)</i>								282	209	279	25

**Tabel 98:** Hasil Analisis *Jangkah* Nada Instrumen Saron Gamelan Palembang

### 4. Analisis

Pelarasan Slendro Palembang ternyata juga mempunyai ciri tersendiri, kita periksa tabel di bawah ini:

Gambang											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Freluensi (Hz)	217	250	293	336	395	444	500	588	667		
<i>Jangkah (cent)</i>		245	274	237	280	202	205	280	218		

**Tabel 99:** Hasil Analisis *Jangkah* Nada Instrumen Gambang Gamelan Palembang

Saron											
Nama Nada	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm
Frekuensi (Hz)							503	592	668	785	889
Jangkah (cent)							282	209	279	25	

**Tabel 100:** Hasil Analisis *Jangkah* Nada Instrumen Saron Gamelan Palembang

Setelah dicermati ternyata Pelarasan Slendro Palembang melibatkan *jangkah* ekstrim jauh di antara nada *nem* ke *penunggul*, dan nada *gulu* ke *dhadha* secara konsisten. *Jangkah-jangkah* lainnya menggunakan *jangkah* sedang, dekat dan ekstrim sempit. Tetapi bagaimanapun juga semua *jangkah* tidak ada yang keluar dari bingkai 200-ancent. *Gembyangan* yang frekuensinya sejajar dengan Daerah Budaya lainnya adalah *gembyangan tengah* dengan nada-nada:

*nem – penunggul – gulu – dhadha – lima – nem*

## 5. Simpulan

- (1) Seluruh *jangkah* dalam Pelarasan Gamelan Palembang tidak ada yang keluar dari bingkai 200an *cent*.
- (2) Pelarasan Gamelan Palembang mempunyai ciri tersendiri yaitu melibatkan jarak ekstrim jauh pada *jangkah-jangkah* nada *nem* dan *penunggul*, serta *jangkah* nada *gulu* dan *dhadha*

Tujuh daerah budaya itulah yang dapat dijangar dalam penelitian tahun pertama ini kiranya telah dapat meraba seluruh Nusantara. Hasil pengukuran dan wawancara dibawa ke studio, data frekuensi di analisis dan dijadikan bahan untuk mendapatkan *jangkah* setiap nada dengan urutannya dan kemudian dikerucutkan menjadi pola *jangkah* setiap daerah budaya. Data wawancara diolah kembali sampai diketemukan simpulan pendukung validitas sumber data. Bagi data yang berwujud keterangan empirik emik, dianalisis dan diubah menjadi data dengan pendekatan etik agar dipahami oleh orang di luar budaya gamelan.

Pola-pola *jangkah* yang sudah diuji kebenarannya dikelompokkan, dan ternyata dari tujuh daerah budaya itu dapat disimpulkan terbagi dalam dua keluarga Laras Slendro berdasarkan pola *jangkahnya*:

- (1) Kelompok pola *jangkah* yang tidak mengandung *jangkah* ekstrim jauh yaitu daerah budaya Jawa, Sunda, Madura dan sebagian Bali (Gamelan Gender Wayang) dan
- (3) Kelompok yang mengandung jarak ekstrim jauh. Dalam kelompok ini juga terdeteksi *jangkah-jangkah* yang ekstrim jauh itu terletak pada *jangkah* yang sama lokasinya yaitu antara nada ketiga ke nada keempat dan nada ke lima ke nada pertama siklus selanjutnya. Daerah budaya dengan kelompok *jangkah* kedua ini adalah: Banjar, Banyuwangi, Palembang, dan Bali ( gamelan Angklung)

Tim pengumpul Data adalah semua anggota Tim Penelitian Pascasarjana ISI Surakarta di bawah pimpinan ketua Tim Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar yang terdiri dari:

1. Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu Mahasiswa S2 NIM 440/S2/KS/10
2. Reizki Habibullah, S.Pd Mahasiswa S2 NIM 14211127
3. Mukhlis Anton Nugroho, S.Sn Mahasiswa S2 14211126
4. Danang Ariprowo, S.Sn Mahasiswa S2 NIM 14211120

## BAB – V

### SIMPULAN

Simpulan-simpulan yang dirumuskan di dalam setiap pembahasan Laras Slendro di setiap daerah budaya di Nusantara seperti tertera di dalam Bab – IV dijadikan komponen untuk menarik simpulan akhir penelitian ini. Karakteristik dideteksi dari pola *jangkah gembyangan* yang frekuensi nada-nadanya paling mudah disuarakan dan didengar, sehingga ditentukan nada-nada yang frekuensinya sejajar pada setiap daerah budaya. Secara umum dapat disajikan dalam bentuk tabel seperti berikut ini:

Daerah Budaya	Nama atau Simbol Nada					
Urutan Logis	pertama	kedua	ketiga	keempat	kelima	keenam
Jawa	<i>nem</i>	<i>penunggul</i>	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	<i>lima</i>	<i>nem</i>
<i>Jangkah</i>						
Banjar	<i>lima</i>	<i>enam</i>	<i>sanga</i>	<i>babun</i>	<i>tengah</i>	<i>lima</i>
<i>Jangkah</i>						
Madura	<i>ji</i>	<i>ro</i>	<i>lu</i>	<i>ma</i>	<i>nem</i>	<i>ji</i>
<i>Jangkah</i>						
Banyuwangi	<i>ro</i>	<i>lu</i>	<i>ma</i>	<i>nem</i>	<i>ji</i>	<i>ro</i>
<i>Jangkah</i>						
Pasundan	<i>singgul</i>	<i>bem</i>	<i>panelu</i>	<i>kenong</i>	<i>barang</i>	<i>singgul</i>
<i>Jangkah</i>						
Bali Gender Wayang	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>ding</i>	<i>dong</i>	<i>deng</i>
<i>Jangkah</i>						
Bali Angklung	<i>deng</i>	<i>dung</i>	<i>dang</i>	<i>ding</i>	<i>dong</i>	<i>deng</i>
<i>Jangkah</i>						
Palembang*	<i>nem</i>	<i>penunggul</i>	<i>gulu</i>	<i>dhadha</i>	<i>lima</i>	<i>nem</i>
<i>Jangkah</i>						

**Catatan:**

Karena Palembang tidak memiliki nama nada maka meminjam nama dari Jawa

Jenis *Jangkah*:

<i>Jangkah</i> sedang	<i>Jangkah</i> ekstrim dekat	<i>Jangkah</i> ekstrim jauh
-----------------------	------------------------------	-----------------------------

**Tabel-101:** Gembyangan yang mempunyai kesejajaran frekuensi  
Dari setiap daerah budaya

1. Laras Slendro di 7 (tujuh) daerah budaya selalu terdiri dari lima nada (enam dengan nada siklusnya). Kelima nada itu masing-masing mempunyai frekuensi tertentu, dan mempunyai *jangkah* nada, yaitu jarak nada dari nada itu ke nada urutannya baik yang berposisi di atasnya atau di bawahnya. *Jangkah-jangkah* ini secara urut membentuk pola *jangkah* tertentu yang konsisten yaitu tidak pernah keluar dari digit 200an



2. Ada tiga jenis *jangkah* dalam pelarasan ini yaitu: *jangkah* dekat, *jangkah* sedang, dan *jangkah* jauh. *Jangkah* dekat berkisar dari 200 *cent* sampai 229 *cent*. *Jangkah* sedang dari 230 *cent* sampai 259 *cent* dan *jangkah* jauh dari 260 *cent* sampai 289 *cent*. Dalam *jangkah* dekat terdapat *jangkah* ekstrim dekat yaitu *jangkah* yang lebih kecil dari 220 *cent*. Dalam *jangkah* jauh terdapat *jangkah* ekstrim jauh yaitu *jangkah* yang lebih tinggi dari 260 *cent* (lihat BAB-I Diagram-1).
3. Walaupun semuanya konsisten menggunakan *jangkah* dalam bingkai 200-*an cent* tetapi Slendro di beberapa daerah budaya mempunyai beberapa perbedaan yang juga selalu konsisten mereka adalah:
  - (1) Daerah budaya Banjar yang menggunakan *jangkah* ekstrim jauh pada dua tempat yaitu antara nada kedua dan ketiga, serta nada kelima dan keenam. Konsistensi *jangkah* itulah yang membangun rasa musikal Slendro Banjar yang berbeda dengan Slendro lainnya;
  - (2) Daerah budaya Banyuwangi lain lagi. Pelarasannya juga melibatkan *jangkah* ekstrim jauh yaitu terletak pada *jangkah* nada ketiga dan keempat, serta nada kelima dan keenam. Pola inilah yang membangun rasa musikal Slendro Banyuwangi yang berbeda dengan Slendro lainnya;
  - (3) Gender Wayang Bali juga melibatkan *jangkah* ekstrim jauh, tetapi hanya pada satu tempat yaitu antara nada ketiga dan keempat. Pola ini membangun rasa musikal yang Slendro Gender Wayang yang berbeda dengan Slendro lainnya;
  - (4) Slendro Palembang lain lagi. Pelarasan ini melibatkan dua *jangkah* ekstrim jauh yaitu pada *jangkah* antara nada pertama dan kedua, serta nada ketiga dan keempat. Oleh sebab itu Slendro Palembang mempunyai rasa musikal yang berbeda dengan lainnya;
  - (5) Kebalikan dari itu semua Pelarasan Slendro Angklung tidak melibatkan *jangkah* ekstrim jauh tetapi malah *jangkah* ekstrim dekat yang diletakkan pada *jangkah* antara nada pertama dan kedua, serta kedua

dan ketiga. Pola *jangkah* itulah yang membedakan rasa musikal Gamelan Angklung Bali dengan Slendro di daerah budaya lainnya

(6) Slendro Jawa, Pasundan, dan Madura pada dasarnya hanya menggunakan *jangkah* jenis sedang, sehingga rasa musikal ketiga Daerah Budaya ini kurang lebih sama

Jadi Laras Slendro adalah sistem pelarasan yang dibangun dengan urutan lima nada (enam dengan dua siklusnya) yang pola *jangkahnya* secara konsisten tidak keluar dari 200an *cent*. Di Nusantara, setidaknya ada 6 keluarga Slendro yaitu Slendro yang mempunyai rasa musikal seperti Slendro Banjar, Slendro Banyuwangi, Slendro Gender Wayang Bali, Slendro Angklung Bali, Slendro Palembang, dan Slendro Jawa yang beranggotakan Madura, dan Pasundan.



## BAB-VI RANCANGAN KEGIATAN TAHUN KEDUA REDIFINISI LARAS SLENDRO

Peneliti mempunyai kepercayaan bahwa pelarasan seperti telah dijelaskan pada bab-bab sebelumnya juga hidup di daerah Asia Pasifik bahkan di berbagai belahkan dunia. Ada yang berpendapat pelarasan seperti itu khas Majapahit, jadi sebaiknya ditelusuri kembali di bekas daerah wilayah Majapahit. Tetapi pelarasan jenis ini sangatlah manusiawi jadi mestinya tidak hanya terjadi di sebuah daerah budaya – Majapahit misalnya – tetapi di mana ada manusia dalam kelompok masyarakat yang masih mempertahankan tradisinya diduga mempunyai pelarasan jenis ini Pelarasan Keluarga Slendro

### A. Laras Slendro Mencari Saudaranya

Ketika peneliti studi di University of Durham England – saat peneliti masuk di sana universitas itu baru merayakan ulang tahunnya yang ke 150 – peneliti bersama seorang mahasiswa *post graduate* bernama Andy sedang mengikuti kelas *Ethnomusicology* yang saat itu acaranya adalah masalah *Notation* di bawah asuhan Dr. Robert C. Provine seorang *ethnomusicologist* dari Amerika. Rob (panggilan untuk Robert S. Provine) dengan bangganya menemukan sebuah notasi dalam bentuk *staff notation* (notasi balok) tembang Dhandhanggula dari Surakarta yang ditulis oleh seorang *ethnomusicologist* Australia. Kemudian Rob memainkannya dengan piano. Andy berkomentar lagu itu eksotik, apa maksudnya saya tidak faham. Kemudian Rob bertanya kepada saya si pemilik lagu itu. Saya bilang jawaban saya akan saya tunda dahulu, sebaiknya kelas ini mendengarkan lagu itu dinyanyikan oleh si empunya budaya yaitu saya. Mereka setuju dan saya menyanyi (*nembang*) dengan Laras Slendro.

Sekarang saya yang bertanya kepada mereka: “Samakah tembang yang baru saja saya lantunkan dan Dhandangla versi not balok tadi mempunyai rasa musikal yang sama?”. Dengan serempak mereka menjawab “Beda” langsung saya sambung: “Itulah jawaban saya Rob” Setelah itu diskusi sampai habis jamnya kami lakukan bertiga. Rob berargumen bahwa *ethnomusicologist* Australia itu

berusaha mendesimenasi tembang Dhandhanggula melalui jalur akademik dengan cara membuat notasi yang banyak dikenal oleh dunia music. Sayangnya yang disebarkan bukan pengetahuan yang benar tetapi justru akan banyak berdampak negatif. Dampak yang paling jelas adalah bahwa mereka yang melihat notasi itu mengira bahwa Dhandhanggula Slendro seperti itu. Hal semacam ini memang sering tidak disadari oleh para sarjana musik.

Andi bilang kok suasana musikalnya seperti musik rakyat Jodi. Suku Jodi adalah suku yang berdomisili di sebelah utara New Castle. Serta merta saya minta penjelasan sebanyak-banyaknya tentang suku Jodi, dan kapan ada upacara syukur yang menggunakan nyanyian tradisi mereka. Ketika saya mengunjungi upacara syukur itu musik yang mereka mainkan seperti musik *country* Amerika. Saya bertanya apakah memang itu musik tradisi mereka, mereka menjawab “bukan” “Ada musik tua yang kami sudah tidak dapat melakukan lagi” Tetapi orang-orang tua kami masih ada yang biasa. Ketika saya menyanyikan sepotong melodi Laras Slendro, serempak mereka mengatakan “Ya seperti itu”. Tetapi sampai habis masa studi saya di Inggris saya tidak berhasil menemukan orang tua yang dapat menyanyikan lagu Jodi tradisional.

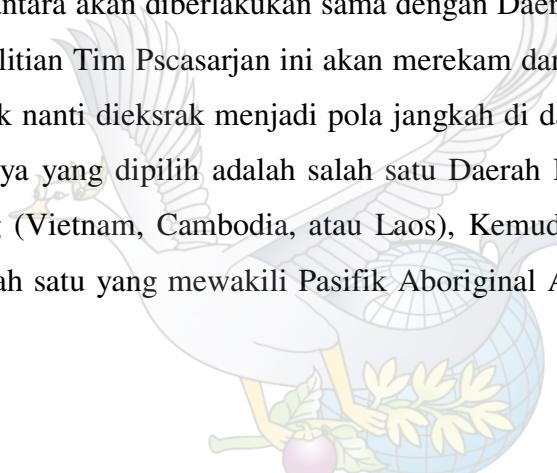
Tiga puluh tahun kemudian di tahun 2014 ketika peneliti menjadi salah satu pembicara pada *The 18<sup>th</sup> Asia and the Pacific Society of Ethnomusicology International Conference* di Universitas Mahasarakham Thailand, Makalah peneliti berjudul: . “Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger” yang intinya kemampuan menciptakan laras bagi para empu pelaras terusik karena masyarakat makin menghargai material, sehingga untuk melaras gamelan cukup dengan mengkopi pelarasan yang sudah ada, lebih cepat dan dengan demikian lebih murah, tetapi jelas berdampak memiskinkan rasa musikal.

Dalam konferensi internasional para etnomusikolog Asia Pasifik itu peneliti banyak mendengar contoh musik dari berbagai belahan dunia – setidaknya Asia Pasifik – dari Vietnam, Cambodia, Laos, Thailand, Jepang, Korea, Aborigin Australia, Maori Tasmania, dan lain sebagainya. Rasa pelarasan musik yang mereka bawa hampir semuanya mirip dengan Slendro. Bahkan para pembicara banyak yang menyebut “*The tuning system is more or less the same as what had been sung by our friends from Indonesia*” (yang dimaksud adalah peneliti nyanyikan) ka-

rena peneliti mendapat kesempatan menyampaikan makalah terlebih dahulu dan di sana peneliti menyanyikan tembang Slendro. Nah ternyata Laras Slendro Nusantara mempunyai saudara diberbagai belahan dunia paling tidak Vietnam, Cambodia, Laos, Thailand, Jepang, Korea, Aborigin Australia, Maori Tasmania dan lain-lainnya. Pada kesempatan makan siang mereka telah peneliti hubungi dan sanggup membantu kalau peneliti membawa anak asuhnya yaitu Laras Slendro Nusantara untuk mencari saudaranya di dalam Daerah Budaya mereka.

## **B. Pengumpulan Data**

Daerah-daerah Budaya di Asia Pasifik yang mempunyai saudara Laras Slendro Nusantara akan diberlakukan sama dengan Daerah-daerah Budaya di Nusantara. Penelitian Tim Pscasarjan ini akan merekam dan mengukur frekuensi nada-nada untuk nanti dieksrak menjadi pola jangkah di dalam satu gemmbyangan. Daerah Budaya yang dipilih adalah salah satu Daerah Budaya dari Lembah Sungai Mekong (Vietnam, Cambodia, atau Laos), Kemudian Thailand, Korea, Jepang dan salah satu yang mewakili Pasifik Aboriginal Australia atau Maori Tasmania.



### **1. Jadual Pengumpulan Data**

Maret 2016	Pengumpulan data di salah satu Daerah Budaya Lembah sungai Mekong
April 2016	Pengumpulan data di Thailand
Mei 2016	Pengumpulan data di Jepang
Juni 2016	Pengumpulan data di Korea dan
Juli 2016	Pengumpulan data di salah Satu Daerah Budaya Aboriginal di Australia, atau Maori di Tasmania

Sepulang dari setiap *fieldwork*, data dari lapangan dikelola (validasi, analisis dan menarik simpulan setiap Daerah Budaya bersama anggota Tim.

Juli, Agustus, September, Oktober 2016 perangkuman seluruh hasil simpulan keluarga Laras Slendro dari setiap Daerah Budaya dan dianalisis dan akhirnya disimpulkan seperti apa wajah saudara-saudara Laras Slendro Nusantara di Daerah Budaya Asia Pasifik.

### C. Rancangan Biaya

- 1. Honorarium Output Kegiatan** **Rp. 25.000.000,-**
  - a. Honorarium Ketua Tim (5 jam/minggu)
  - b. Honorarium Anggota Tim 4 x (5 jam/minggu)
- 2. Belanja Barang Non Operasional Lainnya** **Rp. 30.000.000,-**
  - a. Konsumsi selama pengumpulan data
  - b. Konsumsi selama pengelolaan data
  - c. Sewa Hotel selama di Luar Negeri
  - d. Transport Narasumber
  - e. Publikasi (Seminar, Artikel, Penerbitan Buku)
  - f. Pengurusan HaKI
- 3. Belanja Bahan** **Rp. 20.000.000,-**
  - a. Catu daya
  - b. ATK dan Foto Copy
  - c. Bahan habis lainnya
- 4. Belanja Perjalanan** **Rp. 25.000.000,-**

(Satu-satunya yang mungkin hanya menggunakan AirAsia)

  - a. Solo – Lembah Sungai Mekong pp
  - b. Solo – Thailand pp
  - c. Solo – Jepang pp
  - d. Solo – Korea pp
  - e. Solo – Australia pp
  - f. Sewa kendaraan operasional di Luar Negeri
  - g. Sewa Kearsaraan Operasional Dalam Negeri
- 5. Total** **Rp. 100.000.000,-**



#### D. Luaran

Luaran utama Penelitian Tim Pascasarjana ISI Surakarta dengan judul Re-definisi Laras Slendro ini adalah sebuah laporan yang intinya eksplanasi sebuah konsep teoretik yang disebut Laras Slendro. Tidak hanya di Jawa, atau di Nusantara saja tetapi juga berlaku dalam dunia music tradisi di Asia Pasifik.

Luaran kedua berupa publikasi berwujud berbagai makalah tentang Laras Slendro yang disampaikan dalam berbagai seminar nasional maupun internasional. Artikel Ilmiah tentang Laras Slendro di Jurnal Nasional terakreditasi, maupun Internasional. Ultimasi puplikasi penelitian ini adalah Buku Monografi tentang Laras Slendro di Jawa, Nusantara dsan Asia Pasifik yang diterbitkan dalam dua versi Bahasa Indoneasia dan Bahasa Inggris.

Luaran ketiga adalah 3 (tiga) tesis Magister Seni dari para anggota TIM Peneliti tentang (a) Sistem Pelarasan Calempung di Daerah Budaya Kampar; (b) Sistem Pelarasan Calung Banyumas; dan Embat (karakteistik musikal) dalam Laras Pelog di Daerah Budaya Jawa.

#### E. Jadwal

KEGIATAN	BULAN									
	Feb	Mrt	Apr	Mei	Jun	Jul	Agt	Sep	Okt	Nov
Pengumpulan Data										
Pengolahan Data										
Analisis dan Simpulan										
Publikasi										
Penyusunan Laporan										
Laporan										

**Tabel-102:** Jadwal Kegiatan 2016

## DAFTAR PUSTAKA

- Anno'Mariko. 2011. *Isso-ryu nohkan (Noh flute): Tradition and continuity in the music of Noh drama*. ProQuest, UMI Dissertation Publishing
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Ngeng dan Reng, Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Kebyar Bali*. Surakarta ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2014. "Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger" Makalah disajikan dalam *18<sup>th</sup> Asia and The Pacific Society of Ethnomusicology (APSE) International Conference*. Mahasarakham, Thailand, January, 9-11, 2014
- \_\_\_\_\_. 2015 "Tuning System of Traditional Musik: a Neglected Local Wisdom in the Nusantara" Makalah yang disampaikan sebagai salah satu pidato kunci pada ISLA (*International Seminar on Language and Arts*) Universitas Negeri Padang, 23 – 24 Oktober 2015.
- Hood, Mantle. . 1968:28-37 "Slendro and Pelog Redefined" *Selected Report Institute of Ethnomusikology UCLA Vol.1 No.1*,
- Kunst, Jaap. *Music in Java*. 2 vols, 1973. The Third Edition. The Hague, Netherland: Martinus Nijhoff.
- Miller. Terry. 1985. *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand (Contributions in Intercultural and Comparative Studies)* Hardcover. Connecticut: Greenwood Press
- and Sean Williams (ed). 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge
- Naron, Keo. 2005. *Cambodian Music* Chicago: Art Media Resources
- Phim, Toni Samantha and Ashley Thompson, 1999. *Dance in Cambodia (Images of Asia)*. Oxford: Oxford University Press, South East Asia

## GLOSARIUM DAN INDEKS

### A

A diapason standar tinggi nada yang menetapkan bahwa tinggi nada A di atas C tengah.  
(1, 29, 64)

Alit berarti tinggi atau kecil  
(10, 68,)

Angkep mirip dengan oktaf untuk budaya Bali  
(10)

ageng Berarti besar atau rendah  
(10, 22, 97, 98)

### B

Babon berarti induk  
(27)

Babun nama alat musik sejenis kendang di daerah Banjar; nama nada dalam gamelan Banjar  
(37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 89)

barang Nama nada dalam pelarasan gamelan Sunda.  
(10, 17, 21, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 89, 95)

Barung perangkat gamelan yang lebih besar dalam jenisnya  
(27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 60, 64, 66, 67)

Bem nama laras dalam karawitan Jawa; nama nada dalam karawitan Sunda dan Banjar  
(10, 21, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 89)

bilah lempengan logam sumber bunyi dalam gamelan  
(14, 23, 38, 41, 50, 53, 58, 63, 66, 68)

Blater merupakan salah satu kelompok elite di Madura  
(53)

Bonang alat musik gamelan berbentuk bende kecilyang ditata berderet dengan pencu (benjolan) ke atas berdasarkan penyangga  
(64, 66, 68, 69, 70)

## C

Calung Alat musik tradisional Sunda terbuat dari bilah bambu yang dipukul, trdapat pula di berbagai daerahdengan berbagai nama setempat  
(5, 96)

cent Ukuran jarak nada satu ke nada lainnya.  
(10, 14, 15, 16, 18, 19, 24, 25, 34, 35, 36, 44, 45, 46, 53, 61, 72, 73, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 90, 91)

Conversion of Interval software untuk konversi dari *Hertz* ke *Cent*  
(24, 25, 43, 50, 51)

Cool edit Pro software memotong , membuat loop, dan editang rekaman audio maupun video

## D

Dang nama nada dalam pelarasan gamelan Bali  
(83, 84)

Dauk nama salah satu alat musik gamelan di Banjar  
(43)

Deng nama nada dalam pelarasan gamelan Bali  
(83, 84)

Demung Saron dengan suara rendah dalam karawitan Jawa  
(31)

Dhadha Nama nada dalam pelarasan gamelan  
(10, 21, 36, 85, 87)

Diatonis Tangga nada musik barat yang memiliki dua jenis interval yakni interval panjang dan interval pendek  
(1, 2, 4, 7, 12, 16, 18)

Ding nama nada dalam pelarasan gamelan Bali  
(21, 82, 84)

distorsi                      berkurangnya kualitas

Dong                      nama nada dalam pelarasan gamelan Bali  
(21, 84)

Dung                      nama nada dalam pelarasan gamelan Bali  
(21, 83, 84)

## **E**

êmbat                      Struktur jangkah pada pelarasan gamelan yang dapat  
membangun rasa karakteristik pelarasan gamelan.

eksplanasi                      Keterangan, uraian, penjelasan, pemaparan secara  
panjang lebar.  
(3, 4, 9, 13, 16, 96)

empu                      Pakar atau ahli dibidang tertentu, khususnya yang  
berhubungan dengan budaya atau kesenian  
Nusantara  
(7, 17, 19, 30, 76, 92, 93)

enam                      nama nada dalam gamelan Banjar  
(15, 20, 38, 39, 46, 63)

Etnomusikologi                      Studi (ilmu) musik yang dikaitkan dengan latar  
belakang budaya manusia (bangsa) pemiliknya  
(3)

## **F**

Fifth                      jarak lima; interval berjarak lima baik dalam jajaran  
nada yang berurutan maupun dalam formasi akord.  
(7, 14)

Frekuensi                      Banyaknya getaran dalam satu detik  
(2, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25,  
28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 43, 44, 45, 49, 50,  
51, 59, 60, 61, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78,  
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 94)

## **G**

gamelan                      Sebuah ansambel musik yang *instrumennya* sebagian  
besar adalah perkusi bernada terbuat dari logam yang  
terdapat di daerah budaya Jawa, Sunda dan Bali. Kata

gamelan lebih berkonotasi fisik, sedang musikalnya di dalam budaya Jawa disebut “karawitan”

(1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 91, 93, 97)

gembyang

Sejajar dengan oktaf di dalam musik barat, tetapi tidak sama persis.

(8, 10, 14, 15, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 35, 38, 45, 46, 48, 52, 56, 57, 60, 61, 64, 68, 69, 70, 73, 84, 87, 89)

Gender

idiophone tradisional Jawa Bali, berupa bilah-bilah logam yang ditala, dilengkapi dengan tabung-tabung resonansi

(4, 7, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 52, 60, 64, 67, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 90, 91)

gulu

Nama nada dalam pelarasan gamelan Jawa.

(10, 14, 21, 28, 36, 85, 87, 89)

## H

Hertz (Hz)

Ukuran frekuensi nada (berapa getaran per detik)

(14, 17, 19, 24, 28, 29, 34, 40, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 59, 60, 61, 64, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87)

## I

Intangible

sesuatu yang abstrak

(15)

Interval

jarak antara dua nada

(8, 10, 14, 19, 20, 24, 25, 43, 50, 51)

## J

jangkah

Istilah dalam musik Nusantara untuk menyebut interval atau jarak nada

(4, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 34, 35, 36, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 60, 61, 64, 71, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94)



## K

karawitan	Sama dengan musik, tetapi khusus untuk musik tradisional Jawa. Fisiknya disebut gamelan, musikalnya disebut karawitan. (10, 11, 12, 29, 30, 36, 48, 65, 74, 75, 76, 97)
Kanung	nama salah satu alat musik gamelan di Banjar (37, 39, 40, 41, 43, 44, 45)
Kecapi	nama alat musik petik yang terdapat di luar negeri kita dengan berbagai variasi nama (22, 23, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73)
Kempul	jenis gong ukuran menengah (66)
Kendang	alat musik membranofon berbentuk tabung silindris dengan lempeng kulit disalah satu ujung tabung atau keduanya, dimainkan dengan cara dipukul, baik dengan tangan maupun dengan alat pemukul (38, 55, 66)
Kenong	instrumen gamelan berpencu yang diletakkan pada kotak resonansi (21, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 89)
Klenang Kenek	Instrumen gamelan semacam bonang kecil di Madura (54, 56, 57, 59)
Klenang Raja	Instrumen semacam bonang besar di Madura (53, 54, 56, 57, 59, 60)
Kliningan	Konser karawitan di daerah Pasundan (63, 66, 67)

## L

Langgam Jawa	langgam keroncong yang dikawinkan dengan irama daerah Jawa (12)
--------------	--

laras                      Sebuah sistem nada yang berupa urutan nada dari rendah ke tinggi atau sebaliknya dengan jumlah tertentu dan jarak tertentu pula. Di dalam bahasa Indonesia sering diterjemahkan dengan tangga nada. (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 26, 27, 36, 52, 53, 54, 56, 64, 66, 68, 73, 74, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96)

Larasati                  Pelarasan (*êmbat*) yang mempunyai karakteristik *sigrak* atau *mbranyak* (8)

lima                      Nama nada dalam pelarasan gamelan. (10, 21, 27, 38, 39, 46, 63, 67, 84, 85, 87, 88, 89, 91)

## **M**

Mayor                    Sebuah sub tangganada diatonis (16, 19, 20)

Melodi                    lagu pokok (13, 38, 53, 63, 93)

Minor                    Sebuah sub tangganada diatonis (16, 19, 20)

## **N**

nem                      Nama nada dalam pelarasan gamelan. (6, 10, 14, 17, 21, 28, 35, 36, 38, 59, 60, 61, 85, 87, 89)

Ngeng                    suasana yang tidak terlupakan dalam Gamelan Jawa (10, 27, 97)

Note                      tulisan (lambang) nada (6, 13)

## **O**

Octave/oktaf            jarak delapan; interval berjarak delapan seperti dalam contoh A ke a (8, 10, 14, 15, 20, 24)

Orkestral Tuner KORG OT-12   mesin untuk menghitung frekuensi (6)

## P

Pamade	jenis instrumen dalam karawitan Bali dengan bilah nada berjumlah sepuluh (64)
Panelu	nama nada dalam pelarasan Sunda (21, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 89)
Panjak	sebutan untuk pemain Gamelan Gandrung di Banyuwangi (46)
Pantus	Salah satu instrumen dalam gamelan Angklung Caruk Banyuwangi (48, 49, 50, 51, 52)
pathet	Kombinasi rangkaian nada yang membangun rasa <i>seleh (cadential point)</i> pada melodi gending. (6, 97)
Pathutan	Istilah teknis dalam karawitan Bali artinya sama dengan pelarasan (74, 84)
Peking	saron dengan suara tinggi, dikenal dengan saron panerus (66, 68, 70)
Pencon	sumber bunyi yang di tengahnya terdapat bagian yang menonjol ke atas seperti kempul, bonang dan sebagainya (14, 23, 38, 53, 54, 66, 68, 69)
Penembhung	Salah satu instrumen gamelan Sandur di Madura (53, 56, 57, 58, 59, 60, 61)
Pengumbang	pelarasan yang lebih rendah dari pengisep dalam sebuah perangkat gamelan Bali (11)
Pengisep	pelarasan yang lebih tinggi dari pengumbang dalam sebuah perangkat gamelan Bali. (11)
penunggul	Nama nada dalam pelarasan gamelan Jawa.

(	10, 14, 21, 28, 35, 36, 85, 87, 89)
Pelog	Nama sebuah laras (5, 8, 9, 10, 12, 16, 19, 20, 37, 79, 96, 97)
pelarasan	Steming, sistem steming pada tangga nada ( <i>tuning system</i> ) (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 96, 97)
Pentatonik	Rangkaian lima nada atau tangga nada yang terdiri dari lima nada (2)
Penerus	Salah satu nama instrumen dalam gamelan Sunda (31, 32, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72)
pitch	Ukuran ketepatan; ketetapan nada dengan frekuensi tertentu, sesuai dengan kesepakatan (8, 9, 14, 17, 19, 28, 29, 48, 63, 73)
placak	Penyangga sumber bunyi bilah dalam gamelan (41)
pleng	suara yang tinggi rendahnya tepat (10, 15)

## R

Rancak	badan penopang alat musik gamelan sejenis boning, kenong, dan sebagainya (38, 41, 42, 66)
Register	wilayah nada pada alat musik yang menunjukkan kemampuan produksi nada dari suara rendah hingga suara tinggi yang dapat dicapai, wilayah nada bagi vokalis (35, 36, 40, 46, 64, 65, 67, 68, 70, 73)
Remoh	kegiatan semacam arisan di Madura (53)

Rebab	alat musik gesek Indonesia yang terdapat di berbagai wilayah (62, 63, 64, 66)
Reng	suasana musikal yang bergetar untuk gamelan Kebyar di Bali (10, 24, 27, 97)
Rincik	Bonang yang berukuran kecil di dalam gamelan Sunda (66, 69)

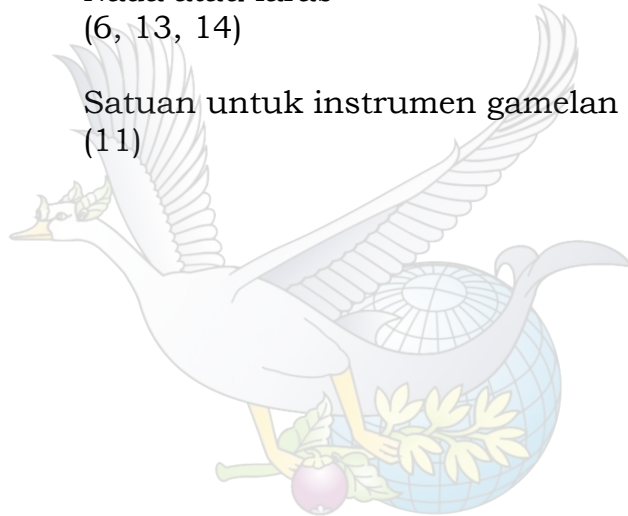
## S

Sanga	nama nada dalam pelarasan Banjar (21, 38, 39, 46)
Saron	metalophone khas gamelan Nusantara berupa bilah-bilah logam (kuningan atau perunggu) bertumpu, dipukul dengan palu kayu (30, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 64, 66, 68, 70, 85, 86, 87)
Seblang	tari ritual sakral di Banyuwangi (22, 47, 48, 50, 51, 52)
semitones	Jarak antara nada ke nada lainnya seharga setengah satuan.
sigrak	Sama dengan mbranyak
singgul	nama nada dalam pelarasan Sunda (21, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 89)
Slenthem	jenis gender Jawa, lempengan logam (bilah nada) direntang di atas tabung resonator (30, 31, 32, 67)
Solfeggio	metode latihan pendengaran, berupa cara baca absolute
Sundari	Pelarasan ( <i>êmbat</i> ) yang mempunyai karakteristik <i>luruh</i> atau <i>ruruh</i> . (8)
Sronen	musik tradisional Madura

(53)

Tangga nada	Urutan nada yang disusun secara berjenjang (11, 12, 19)
Tangible	sesuatu yang konkrit (15)
Tengah	Sama dengan medium, tengah-tengah; nama nada dalam pelarasan Banjar (10, 21, 36, 38, 46, 60, 64, 67, 70, 73, 87)
Third	Ketiga; jarak tiga seperti dalam contoh interval C ke E (14, 97)
tone	Nada atau laras (6, 13, 14)
tungguhan	Satuan untuk instrumen gamelan Bali (11)

.





# **SLENDRO: THE TUNING SYSTEM OF THE NUSANTARA**

By: Sri Hastanto

## **Introduction**

Laras Slendro is a tuning system that is used for traditional music found in the cultural area of Java, known commonly as gamelan or *karawitan*. This tuning system has a musical effect that makes gamelan quite different from the music that is more popular to the ear in many nations, namely diatonic music which originates from the Western culture. On one hand, this different musical effect can be highly advantageous to the Javanese community as it can be used as a sign of its identity, while on the other hand it is a cause for concern, since it is often viewed as something that is strange or foreign, even to the Javanese people themselves. The reason for this is the strength at which Western music has spread to all corners of the world, aided by the rapid advancements in communication technology.

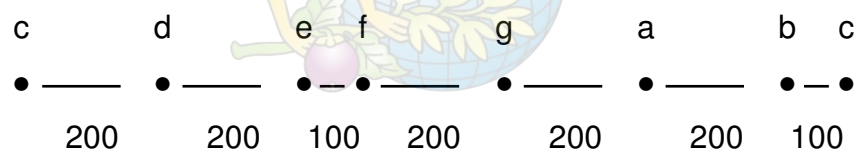
Tuners/tuning experts in Java and in various other cultural areas where Laras Slendro is found, such as Sunda, Bali, Madura, Banyuwangi, Banjar, Palembang, and so on, never use tools to measure frequency when tuning their instruments. They tune instruments using their own intuition that has been engraved continuously on their hearts and in their minds by nature and by their culture from the time before they were born until the present day. Strangely, despite the fact that they do not use any measuring tools, the result of the work of these tuners throughout the whole Nusantara is almost all the same and none of it steps outside the boundaries of their own standards of cultural appropriateness.

Laras Slendro is in fact a major tuning system since it is not only used by numerous ethnic groups across the Nusantara but is also found in other parts of the world, such as among the American Indians, the Australian Aborigines, the New Zealand Maoris, as well as among a number of Latin American tribes around the Amazon, though of course it is called by different names, or sometimes it does not even have a particular name. Although this tuning system covers a wide area on the world music scene, music scholars

from both Indonesia and outside Indonesia only recognize it as a local tuning system with a narrow scope, and it is always discussed in the context of Javanese gamelan, alongside its counterpart, Laras Pelog. In order to unmask the importance of Laras Slendro, the Indonesian Institute of the Arts (Institut Seni Indonesia or ISI) in Surakarta has formed a research team to compile a thorough explanation about Laras Slendro so that this tuning system can be understood appropriately and gain the recognition it deserves.

### Understanding of Laras

The word “*laras*” in the Javanese culture has many meanings, which become clear when connected to the context of the sentence in which it appears. One meaning – the one that we are discussing in this article – can be equated to the English term “tuning system”. To explain this in more detail, it is a sequence of notes that have certain pitches and between which are certain distances. What is frequently referred to as the diatonic scale is also a tuning system that is made up of seven notes with fixed or absolute intervals that have already been standardized as shown in the diagram below:

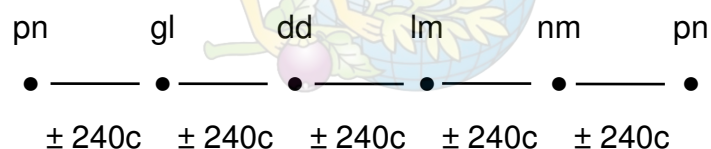


**Diagram 1:** Names, Numbers, and Intervals in Diatonic Tuning

As shown above, a tuning system always involves a number of notes or pitches, in the form of a cycle, each with its own frequency and with a number of different intervals between the notes. In the music culture, every nation or ethnic group has its own technical terms that are used to refer to these notes. In Western music, the notes are given the names (in ascending order) c-d-e-f-g-a-b, which form a cycle, returning again to c at a higher pitch. Pitch level is measured using the unit of Hertz, or “Hz”, while the distance between notes is measured in the unit of cents, or “c”.

Because the Western music culture has already been standardized and its intervals made absolute, the understanding of intervals has also become standardized. As seen in Diagram 1, there are two kinds of intervals – 200c which is called a tone, and 100c which is called a semitone. In Western culture, there are also a number of terms related to intervals, one of the most popular perhaps being the term octave, which is the interval or the distance between, say, middle c and high c, which measures 1200c. The word octave itself comes from the word *octavo* which means eight. If we look at Diagram 1, it is clear that there are eight steps to get from middle c to high c.

In the case of Laras Slendro, the number of notes in a sequence is five, or six if we include the first and last notes in a cycle. The distances between the notes are almost equal. In the Javanese culture, the notes are given the names: *penunggul* (pn), which means head; *janggaorgulu* (gl), which means neck; followed by *dhadha* (dd), which means chest; *lima* (lm), which means five, representing the number of fingers on each hand; and finally *nem* (nm), which means six. Schematically, Laras Slendro can be portrayed as in Diagram 2 below:



**Diagram 2:** Names, Numbers, and Distance between Notes in Laras Slendro

Laras Slendro is one of the tuning systems of the Nusantara, not a Western tuning system. As such, it was not affected by the 17<sup>th</sup> century policy regarding the standardization of tuning as in the West. Laras Slendro does not follow a system of absolute pitch and for this reason, the distances between the notes shown in Diagram 2 are marked with the sign  $\pm$ . As mentioned in the introduction, the pitches and distances between the notes in this tuning system are not determined by a mechanical or electronic measuring tool but rather with feeling and attention to cultural

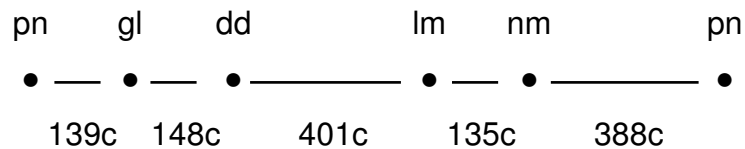
appropriateness. Therefore, because the system is different, the technical components also contain a different substance. Unfortunately, many scholars are careless in their use of technical terminology and this can often be misleading in studies about Nusantara music.

Due to the hegemony of Western music in many parts of the world, including Java, Western technical terms are often borrowed without taking into consideration the technical substance contained therein. In Javanese culture, for example, the distance from the middle *penunggul* pitch to the high *penunggul*, as shown on Diagram 2, is often referred to using the term octave. This is inaccurate since the distance is not made up of eight steps (*octavo*) but only six. In fact, culturally, this distance already has a technical name, “*gembyang*” (Java) or “*angkeb*” (Bali). Here we will use the native term. The distance between one note and the next also sometimes wrongly uses the term interval, whereas in fact the concept of an interval is absolute, as explained above, while in the Javanese culture, the distance between pitches is not absolute. It is around 240c; it may be more, may be less, as long as it does not stray outside the boundaries of cultural appropriateness. Although the nature of this distance is not absolute, it must still remain within its cultural frame. Here, for the time being, we will refer to this as “semi absolute pitch”. Although the boundaries may shift up or down, there is still a limit to what is tolerated or considered acceptable.

Empirically, the smallest distance between pitches is 200c and the largest is 281c (observation, 12-14 June 2015 in Pasundan). Hence, the distances between pitches in Laras Slendro fall between 200c and 281c. Culturally, in Java this distance between pitches also has a special term, namely “*jangkah*” or “*godhakan*”. Here we will use the term “*jangkah*”. The distance between two notes or pitches is known as “*jangkah nada*” and the distance between two pitches with the same name, or between two notes that are the same but in a different register, is known as “*jangkah gembyang*”.

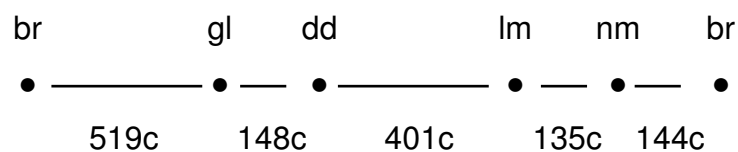
Laras Slendro is only one of the tuning systems that exists in Javanese gamelan; there are two others – Laras Pelog and Laras Barang Miring. Although these other two tuning systems are not discussed in depth

in this article, they are given a brief explanation below in order to show the difference between one tuning system and another in the cultural area of Java. In the Javanese culture, Laras Pelog consists of two sub-tunings, namely Pelog Bem and Pelog Barang. Laras Pelog Bem is shown in the diagram below:



**Diagram 3:** Names, Numbers, and *Jangkah Nada* in the sub-tuning Laras Pelog Bem<sup>1</sup>

There is a clear difference in the pattern of *jangkah* in Laras Slendro and the sub-tuning Laras Pelog Bem, and this means that the musical effect, or the mood of the music, is also different. Laras Slendro creates a sense of decisiveness or emphasis while Pelog Bem is more refined and has a sense of greater tolerance.<sup>2</sup> Below is a diagram showing the pattern of *jangkah* in the sub-tuning Laras Pelog Barang. In this sub-tuning, there is no pitch *penunggul* (pn), but instead there is pitch *barang* (br), so the order of pitches is: *barang*, *gulu*, *dhadha*, *lima*, *nem*, and back to *barang* again. A schematic diagram is presented below:



**Diagram 4:** Names, Numbers, and *Jangkah Nada* in the sub-tuning Laras Pelog Barang<sup>3</sup>

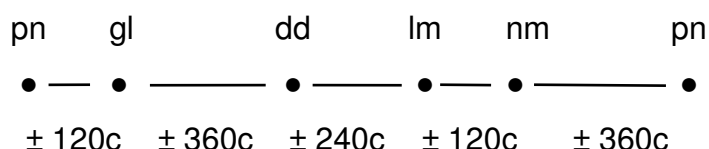
Diagram 4 presents another different pattern of *jangkah*. While the pattern of *jangkah* in Laras Slendro creates a sense of decisiveness, and that

<sup>1</sup>The *jangkah* shown in this diagram are those found on one of the gamelan ensembles at ISI Surakarta. The figures for the *jangkah* of other gamelan instruments will certainly be different but their pattern will always be the same: far – near – far – near – near.

<sup>2</sup>The musical effect can also be determined by the overall way in which the music is treated or interpreted.

<sup>3</sup>The same is true as in footnote 1.

in Pelog Bem is refined and tolerant, Pelog Barang has a brighter and happier feel. Next is Laras Barang Miring, which in the Javanese culture is used only in a vocal melody or as a variation that is played on the two-stringed fiddle, or *rebab*. Schematically, the pattern of *jangkah* can be shown as follows:



**Diagram 5:** Names, Numbers, and Intervals *Jangkah Nada* in the sub-tuning Laras Barang Miring

Laras Barang Miring also has a different pattern of *jangkah* and as such, it creates another mood or musical effect. Musically, this tuning has a sad or melancholy feel. Of the three tuning systems that exist in the traditional Javanese culture, only Laras Slendro stretches far beyond the cultural area of Java.

### **Embat in Laras Slendro**

When the Indonesian people could still smell the odour of gunpowder in the air, following attacks by the Dutch, who refused to accept Indonesian independence in 1948, the nation's leaders had already begun to look into the distant future and to anticipate the decline in the traditional centres of power, the royal courts or *keraton*. For this reason, they decided to build a *karawitan* school to ensure the continued conservation of the Indonesian culture. 1950 marked the opening of a high school which specialized in Indonesian art and culture – Konservatori Karawitan Indonesia. Many cultural experts were keen to offer their thoughts and ideas as a contribution to the development of *karawitan*. There was a sense of euphoria surrounding the academic study of *karawitan* and a number of people affected by this euphoria proposed the standardization of *karawitan* pitches such as had been carried out in the West in the 17<sup>th</sup> century. A harmonica was produced



and given the name Slendro Padantara, tuned in Laras Slendro with an absolute *jangkah* of 240c, and the goal was to distribute this harmonica to all public schools across the Javanese cultural region.

The team who were wanting to introduce this harmonica, however, came up against the *karawitan* experts (*empu karawitan*)<sup>4</sup> from Konservatori Karawitan Indonesia, and the idea of standardization was rejected outright with very strong reasoning, namely that it would eliminate one of the unique treasures of *karawitan* known as “*embat*”. *Embat* is the characteristic of a gamelan’s tuning that gives a particular gamelan its character. *Embat* is created intentionally by expert gamelan tuners who regulate the patterns of *jangkah* in the tuning in such a way as to alter the musical effect without stepping outside the boundaries of Javanese cultural appropriateness, meaning that the Javanese ear will still enjoy the pleasure of listening to the music (*gending*) played on the gamelan.

In the day to day reality of the world of *karawitan*, there are two kinds of *embat*, namely Embat Sundari and Embat Larasati<sup>5</sup>. A gamelan that is tuned with Embat Sundari has a musical character that is refined, patient, calm, and other such similar characteristics, while Embat Larasati has a character that is bright, explosive, artful, and so on. These two kinds of *embat* are created intentionally by a gamelan tuner in accordance with the request of the owner of the gamelan. When a gamelan tuner is given the authority to create his own *embat*, he will work to the best of his ability to do so.

There are no fewer than 20 different instruments in a gamelan ensemble, 9 of which are melodic instruments with metal sound sources, either in the shape of keys of kettles, which must be tuned to certain pitches. These instruments are:

---

<sup>4</sup>An *Empu Karawitan* is a *karawitan* expert who has a strong background in *karawitan* philosophy and is also a skilled *karawitan* player.

<sup>5</sup>In the text above, the phrase “day to day reality...” is used for emphasis because many theoreticians have concocted various other kinds of *embat* which in reality have never existed.

1. Gender Barung (GB)
2. Gender Penerus (GP)
3. Slenthem (SL)
4. Demung (DM)
5. Saron Barung (SB)
6. Saron Penerus (SP)
7. Bonang Barung (BB)
8. Bonang Penerus (BP)

**Table 1:**List of Instruments which are the Object of Tuning

Each of the gamelan instruments listed above has its own pitch range, in accordance with its function in the performance of a musical composition, or *gending*. The pitch range of each instrument can be seen in Table 2 below. Expert tuners tune their gamelan instruments by following certain procedures which are explained below.

[illegible]

**Table-1:** Pitch range of Javanese Gamelan Instruments

First, the gamelan tuner works on the tuning of the Gender Barung because the Gender Barung can be played as a solo instrument so the musical characteristic of the tuning can be felt more easily. The gamelan tuner does not use a frequency metre in his work. However, due to his strong sense of “solfeggio”<sup>6</sup>, or his ability to recognize pitch, he is instinctively able

<sup>6</sup>Solfeggio in the field of Javanese *karawitan*.

to determine the right pitch for note “*nem*”<sup>7</sup>. The gamelan tuner selects his tuning in the third *gembyang* (blocked in dark black on the diagram above) because the notes in the third *gembyang* are easiest to hear and to sing with the human voice. After the notes in the third *gembyang* are deemed to be appropriate, he continues first with the fourth *gembyang* followed by the second and finally the first *gembyang*. When he has finished, the gamelan tuner plays the gender. If there is a note that he feels is not quite right, he will work again on that note until he feels it is right. When he feels that all the pitches are good, only then will he invite the owner of the gamelan to listen to the gender being played. If the owner agrees, the gamelan tuner will then tune the other instruments, using the Gender Barung as a reference. Hence, if we wish to trace or explore the *embat* of a particular gamelan, we can use the pitches of the Gender Barung as a reference.



**Photo I** Gender Barung  
Photo: Heru

(Hastanto. 2010:34)

One of the findings in Sri Hastanto’s research entitled “The Concept of Embat in Javanese Karawitan” (2010) is that the *jangkah* of Laras Slendro,

---

<sup>7</sup>The writer examined the ability of expert gamelan tuners by carrying out an experiment. In a room, nine gamelan tuners were asked to sit apart from each other. They were each given a piece of paper and a pen. Then they were asked to listen to a note being played and to write down the name of the pitch. All the expert gamelan tuners in the experiment wrote down pitch “*nem*” (Hastanto, 2010:57)

which are almost equal, can be divided into three categories: (1) a long *jangkah*, which measures 260 cents and above but does not exceed 290 cents; (2) a medium *jangkah*, which measures between 240 and 260 cents; and (3) a short *jangkah*, which measures less than 240 cents but is not less than 200 cents (Hastanto, 210:68). Another finding – which is the essence of this research – was that: (1) Embat Sundari can be created through a tuning that involves a combination of medium and short *jangkah* but has no long *jangkah*; (2) Embat Larasati can be created through a tuning that involves a combination of medium and long *jangkah* but does not include any short *jangkah* (Hastanto 2010: 70). It is clear now why expert gamelan tuners object to the standardization of gamelan pitches. If that were to take place, the exciting musical phenomenon of *embat* would disappear from the cultural treasure of Javanese Karawitan.

### **Embat and Tuning in Nusantara Music outside the Cultural Region of Java**

Despite their different musical characteristics, when used to play a composition of Javanese music, or *gending*, both Embat Sundari and Larasati will be recognized as Laras Slendro. Hence, Laras Slendro can be regarded as the mother of tuning. Embat Sundari and Larasati are like two sisters of a single mother, namely Laras Slendro. This is also the case for the tuning of traditional music which has the same characteristics as Laras Slendro, or almost equal *jangkah* between all the notes, such as the traditional music of Gender Wayang Bali, Angklung Donpat Bali, Gamelan Rindik Bali, Gamelan Wayang kulit Banjar (South Kalimantan), Gamelan Sandur Madura, Gamelan Angklung Banyuwangi, Gamelan Wayang Kulit Palembang, and so on, all of which can be seen as being related to Larasati and Sundari under the same mother, Laras Slendro.

### **Laras Slendro in the Cultural Area of Java**

The word Java, in connection with culture, refers specifically to Central Java, and as such, it is different from the meaning of the word Java in

phrases such as the Island of Java or the Java Sea. The cultural region of Java has a number of sub-cultural regions, namely the sub-culture of Banyumas and the sub-culture of the coastal area or Pesisiran. The Laras Slendro that is used in the traditional music of these three sub-cultures (Java, Banyumas, and Pesisiran) can be said to be the same kind of Laras Slendro. Although broadly speaking it is considered the same, every tuning does have different musical characteristics. People with a trained ear will be able to make an accurate guess as to which particular gamelan is being played, even if they are only listening to the radio or to a recording. For example: “Oh, that’s the gamelan from RRI Jakarta”, “That’s the Mangkunegaran gamelan”, or often even be able to recognize accurately a privately owned gamelan: “That’s Pak Panggah’s gamelan”, “That’s Pak Yoto’s gamelan”, and so on. They are able to tell the difference because every gamelan has its own “*embat*”.

There is a story about *embat* that is very well known in Java: Between 1740 and 1743 there was a war between a joint army of Javanese and Chinese forces on one side and the Dutch VOC on the other. This war was initiated by Sunan Pakubuwono II, king of the Keraton Kartosuro Palace. Unfortunately, in the middle of the battle, Sunan PB-II decided to switch sides for his own political gain and began to side with the Dutch. It was not surprising, therefore, that the Kartosura Palace became the target of angry Javanese and Chinese troops. It was burnt to the ground and PB-II and his family fled towards East Java. On his return to the palace, one of the princes of the Kartosura Palace, who had no interest in his father’s political endeavours and found much greater pleasure in playing gamelan in the nearby villages, discovered that the palace had been burnt down. On the advice of the local people, he and his escorts rode east on horseback, in the direction to which his father had fled.

Night fell while they were on their journey and they decided to spend the night in a forest. As they were about to go to sleep, the prince heard the sound of a gamelan being played in the distance. Because his ears were highly trained, he knew exactly whose gamelan was being played. He said to

his escorts: “That is the sound of the gamelan belonging to the Regent of Ponorogo, so we must be in the Ponorogo region. Let’s keep going instead of stopping for a rest”. They continued to travel towards the sound of the gamelan and sure enough, the gamelan they had heard was being played in the pavilion of the Ponorogo Regency. The prince’s father and all his family were there.

This is proof that the *embat* of a Javanese gamelan is truly extraordinary for those with a trained ear. Unfortunately, the wealth of *embat* on Javanese gamelan is beginning to decline because nowadays people too often hear the gamelan belonging to RRI Surakarta. Due to their lack of aural sensitivity, these people believe that the gamelan at RRI Surakarta is the one with the best *embat*. Hence, if a person decides to have a gamelan made, he or she will always ask the gamelan tuner to make the tuning the same as the gamelan from RRI Surakarta. Many tuners complain: “Gosh, if this continues, I will no longer be an expert gamelan tuner but only a craftsman who imitates other tunings”.

Nevertheless, many artists with a strong sense of idealism ask that their gamelan be tuned in accordance with their own personal characteristics. Another currently occurring phenomenon is that when a person either buys or inherits a gamelan with a good *embat*, he or she will not alter its tuning, and will even feel proud that the *embat* of their gamelan is different from that of any other gamelan.

In 2012, together with a group of postgraduate students from the Indonesian Arts Institute (Institut Seni Indonesia) in Surakarta, the writer measured the frequency and *jangkah* of the notes on a number of well-known gamelans in and around the city of Surakarta, including gamelan ensembles in the Regencies of Sukoharjo, Karanganyar, Wonogiri, Sragen, Boyolali, Klaten, and also the city of Surakarta. The purpose of measuring the frequency of these pitches was to look at the patterns of *jangkah* of the notes in every gamelan tuning in the cultural area of Java in order to compare these patterns with the patterns of *jangkah* of notes in Laras Slendro in other cultural areas across the Nusantara. In this way, a connection can be made



between all the different tunings and it will be possible to discover what in fact Laras Slendro is and what its character is like in comparison with other tuning systems, including the Western diatonic tuning system.

In measuring the frequency of the notes of well-known gamelans in the cultural area of Java, the notes of the Gender Barung were used. The basis for this was the fact that in the field, the notes of the Gender Barung are used as a reference for all the other tuned or pitched instruments in a gamelan ensemble (read the section about the gamelan tuning process in the Introduction of this article). However, it was also necessary to back up the data by measuring the notes of other instruments in the event that there was a problem with the notes of the Gender Barung (damage or other problems). The instruments used as a back-up were the Slenthem, which is tuned to the lowest *gembyang* of the Gender Barung, the Demung, which is tuned to the middle *gembyang* of the Gender Barung, and the Saron Barung, which is tuned to the highest *gembyang* of the Gender Barung. The results of the measurements are described in the following section.

### Notable Gamelan in Sukoharjo

One well-known or notable gamelan in the Sukoharjo Regency, one indication of this gamelan's renown is the fact that it is often used (hired) by members of the community, not because it is inexpensive to hire but because its sound quality and tuning are regarded as the best in the Sukoharjo Regency. Due to its frequent usage, one of the notes on the Gender Barung has been damaged, namely the low *nem*. Hence, for the purpose of measurement, the low *nem* on the Gender Barung was replaced by the low *nem* on the Slenthem. The results of the measurements are shown in the table below:

	Low Gembyang					Middle Gembyang					High Gembyang			
Name of Note	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frequency (Hz)	118	135	155	179	208	238	273	315	362	417	480	550	631	715
Jangkah (cents)	233	239	249	259	233	237	247	240	244	243	235	237	216	

**Table-2:**The frequency and *jangkah* of the notes on a well-known gamelan in Sukoharjo

It can be seen in the table above that there are no extreme *jangkah*, or in other words there are no *jangkah* narrower than 200 cents or wider than 290 cents.

### Notable Gamelan in Karanganyar

In the Karanganyar Regency, the notable gamelan that was chosen to be measured was that belonging to the shadow puppet master (*dalang*) who has been renowned for the past three decades, namely Ki Mantep Sudarsono. The name of the owner is already a guarantee that the gamelan will be of a high quality, in terms of its physical appearance and also its tuning, since Ki Mantep Sudarsono is one of the most renowned *dalang* and *karawitan* artists of this century.

The notes on the Gender Barung were flawless and produced a perfect sound but the team from ISI Surakarta still measured the notes on the Slenthem, Demung, and Saron Barung just in case anything went wrong in the studio (such as the recording being damaged and so on). The results of the measurements of frequency and *jangkah* on this gamelan are shown in the table below.

	Low Gembyang					Middle Gembayang					High Gembyang			
Name of Note	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frequency (Hz)	119	136	156	180	209	239	274	316	363	418	481	551	632	726
Jangkah (cents)	231	237	247	258	232	236	216	240	244	243	235	237	240	

**Table-3:**The frequency and *jangkah* of the notes on a well-known gamelan in Karanganyar

It can be seen in the table above that there are no extreme *jangkah*, or in other words there are no *jangkah* narrower than 200 cents or wider than 290 cents.

### Notable Gamelan in Wonogiri

The gamelan that was chosen to be measured in the Wonogiri Regency was the gamelan belonging to Siswanto Dumadi. This gamelan has

been taken all around the world to be played on various Indonesian art missions. It is also the most popular gamelan to be hired by members of the community for weddings and other such celebrations and also by government institutions for special events that require the use of a gamelan. Hence, it is a valid choice as a source for measuring the frequency and *jangkah* of its notes.

This gamelan is kept in extremely good condition. The notes on the Gender Barung were clear and flawless but the team from ISI Surakarta still measured the notes on the Slenthem, Demung, and Saron Barung just in case anything went wrong in the studio (such as the recording being damaged and so on). The results of the measurements of frequency and *jangkah* on this gamelan are as shown below:

	Low Gembyang					Middle Gembayang					High Gembyang			
Name of Note	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frequency (Hz)	115	134	154	175	201	232	269	308	353	404	466	539	620	710
<i>Jangkah</i> (cents)	264	240	221	239	248	256	234	236	233	247	251	242	234	

**Table-4:** The frequency and *jangkah* of the notes on a well-known gamelan in Wonogiri

It can be seen in the table above that there are no extreme *jangkah*, or in other words there are no *jangkah* narrower than 200 cents or wider than 290 cents.

### Notable Gamelan in Sragen

The gamelan that was chosen to have its frequency and *jangkah* measured in Sragen was that belonging to a wealthy aristocrat by the name of R.Ng. Harto Sudaryo who is also a well-known gender player. There is no doubt as to how fond he is of his gamelan. He does not allow his gamelan to be hired out, nor does he allow it to be used to play typical Sragen style music, or Gending Sragenan which he considers to be crude in style. His gamelan is kept in a special place in his house and is used for regular

rehearsals by a group of well-known musicians every Thursday evening. Every month his gamelan is carefully cleaned. Hence, the sound quality and tuning of this gamelan is certainly a valid source for measuring the frequency and *jangkah* of its notes to represent the Sragen Regency. The results obtained from the measurements are as follows:

	Low Gembyang					Middle Gembayang					High Gembyang			
Name of Note	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frequency (Hz)	115	135	155	176	200	233	268	309	354	406	467	540	621	710
<i>Jangkah</i> (cents)	277	239	219	221	264	242	246	235	237	242	252	241	231	

**Table-5:** The frequency and *jangkah* of the notes on a well-known gamelan in Sragen

It can be seen in the table above that there are no extreme *jangkah*, or in other words there are no *jangkah* narrower than 200 cents or wider than 290 cents.

### Notable Gamelan in Boyolali

Unlike in the other areas, the gamelan chosen to represent this regency was one belonging to a wealthy female merchant by the name of Ibu Suyatmi. She enjoys the traditional arts but does not know much about matters related to the quality of a gamelan. She leaves her gamelan entirely in the hands of a man by the name of Suharto who is responsible for taking care of the instruments. According to Suharto, this gamelan is made up of instruments that were pawned by various people to borrow money from his employer, Bu Yatmi. If the quality of an instrument was good, she would try to buy it. Eventually she managed to collect a complete set of Slendro and Pelog gamelan instruments. Although the physical shape and form of the instruments do not match each other, the sound quality is extremely good. When she had gathered together a full set of instruments, Bu Yatmi ordered Suharto to look for a well-known gamelan tuner in Klaten and Surakarta. Since 1995, the tuning of the gamelan was checked every three years. Now, its tuning has become well established or settled so that it does not need to be tuned anymore.

	Low Gembyang					Middle Gembayang					High Gembyang			
Name of Note	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd	lm	nm	pn	gl	dd
Frequency (Hz)	117	137	156	179	205	237	273	314	360	412	473	540	631	723
<i>Jangkah</i> (cents)		273	225	238	235	251	245	242	237	234	239	229	270	236

**Tabel-6:** The frequency and *jangkah* of the notes on a well-known gamelan in Boyolali

It can be seen in the table above that there are no extreme *jangkah*, or in other words there are no *jangkah* narrower than 200 cents or wider than 290 cents.

### Laras Slendro in the Cultural Region of Banjar

From my first encounter with Gamelan Banjar, there was a sense that its tuning felt strange to the Javanese ear that was unaccustomed to listening to music from other cultural areas. The tuning system was clearly not Pelog, yet if we were to refer to it as Slendro, why did it have such a different musical feeling to the Slendro that I had heard in Java? The answer to this is quite simple: Because I was only used to listening to Javanese Slendro. However, after listening to it for a number of years – though only through playback on cassette recordings – the aesthetics of Banjar Slendro eventually became present in my mind. This sense of strangeness that is due the untrained ear was proven further when I carried out fieldwork in the cultural region of Banjar earlier this year.

Before leaving Solo, I had prepared a recording of a *gending* that was played on one of the most highly respected gamelan ensembles belonging to Prof.Dr.Rahayu Supanggah, a well-known artist from Surakarta. All members of the gamelan community recognize this gamelan as having the best tuning in Surakarta. When we arrived in Banjar, we played the recording for a prominent figure in the Banjar gamelan community who is also a *dalang* of Wayang ulit Banjar in the Sungai Selatan district of South Kalimantan. After listening to the recording, he said: “Well it feels quite similar, but it’s not

suitable for Banjar” (meaning that the tuning of Prof.Panggah’s gamelan was unacceptable for the cultural region of Banjar). This provides evidence that the two Slendro tuning systems in Banjar and in Java have similarities but also differences. This is an example of the cultural wealth of the Nusantara.

Through a lengthy process, we managed to obtain a pattern of *jangkah* for the Slendro tuning in Gamelan Banjar, as shown below:

Name of Note	lima	enam	sanga	babun	tengah	lima
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* for the Slendro tuning in the cultural region of Java, as shown below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>

**Table-7:** Comparison of *Jangkah* in Slendro Banjar and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

The Slendro tuning in the cultural region of Banjar consistently places an extremely wide *jangkah* (between 260 and 290 cents) between notes 2 and 3, and between notes 5 and 6; while in the Slendro tuning in Java, all the *jangkah* are medium in size (220 – 259 cents). This creates a slightly different musical effect which nevertheless still falls inside the frame of Slendro, since none of the *jangkah* are outside the range of 200 – 290 cents.

### Laras Slendro in the Cultural Region of Banyuwangi

Banyuwangi is well known for its art form Gandrung, a performing art which explores the virtuosity of the female dancer who also sings as she performs. In former times, the dancer, known as the Gandrung, performed her artistic activities alone in a performance lasting all night long in which guests were given the opportunity to dance with the Gandrung. It is a



demanding job that gives us an indication of the female prowess of Banyuwangi women. This genre is supported by music known as Gamelan Gandrung which is performed by six gamelan players, or *panjak*, in a special Slendro tuning which in this research is referred to as Slendro Banyuwangi. This same tuning is also used in other kinds of gamelan ensemble, known as Gamelan Angklung<sup>8</sup> and Gamelan Seblang, the latter being is a gamelan ensemble that is used to support the ritual performance of Seblang. Like Gamelan Gandrung Banyuwangi, both Gamelan Angklung and Gamelan Seblang use the Slendro Banyuwangi tuning.

In the 1970s, Slendro Banyuwangi still had a strong Banyuwangi character. However, in 2013, when I carried out a documentation of Gandrung Banyuwangi, I was taken by surprise when I asked members of the local community about Slendro Banyuwangi and they answered: “Do you want the C# or D tuning?” It is apparent that today, all Slendro Banyuwangi tuning has been adjusted to match diatonic tuning so that they can include a “modern” instrument – the keyboard – in their ensembles. When this was checked again in 2015, at the time of this current research, it was found that Slendro Banyuwangi does continue to exist although one of its pitches has been adjusted and is now tuned to either C# or D

<b>Gamelan Object of Research</b>	<b>Pattern of <i>JangkahNada</i> (cents)</b>				
<b><i>Jangkah Nada</i></b>	<b>1 – 2</b>	<b>2 – 3</b>	<b>3 – 4</b>	<b>4 – 5</b>	<b>5 – 1</b>
Gamelan at Tourist Board	227	275	212	276	219
Gamelan in Kemiren	216	274	224	277	224
Gamelan belonging to Mujianto	230	278	221	276	221
Gamelan Seblang Olehsari	235	283	247	272	238
Gamelan Gandrung Supinah	250	288	222	287	209
Gamelan belonging to Ridwan	211	268	206	268	248

**Table-8:** The *Jangkah* of Gamelan Banyuwangi in cents

<sup>8</sup>Although it has the same name - “angklung” – this kind of angklung is different from Angklung Pasundan, and also from Gamelan Angklung Bali. Gamelan Angklung Banyuwangi is a large ensemble of instruments made primarily from metal – usually iron – in which the melody is led by a pair of bamboo instruments made from different lengths of bamboo arranged over a frame. This instrument is called an Angklung.

It can be seen from the table above that the tuning of Slendro Banyuwangi has quite a regular yet striking pattern of *jangkah*. The *jangkah* from the second note to the third note and from the fourth note to the fifth note are always wider than the others, and may even be classed as “extremely wide” in comparison to other Slendro tunings. The table below shows a comparison between Slendro Banyuwangi and Javanese Slendro.

Banyuwangi	ro	lu	ma	nem	ji	ro
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkahin* Laras Slendro in the cultural region of Java:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>

**Table-9:** Comparison of *Jangkah* in Slendro Banyuwangi and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

If we look closely, we will see that the pattern of *jangkah* in Slendro Banyuwangi is different from that in Banjar, and as such, it has yet another different musical character. However, none of the *jangkah* fall outside the frame of 200 – 290 cents and as such, the musical sense of Slendro is still present. Thus, Slendro Banjar, Slendro Banyuwangi, and Javanese Slendro all belong to the Slendro family.

### Laras Slendro in the Cultural Region of Madura

The traditional music of Madura is best known for the art form known as Sronen. Unfortunately, this music does not have any instruments with stable pitches since the melody is played on a traditional trumpet, or *slompret*, on which the pitches are quite unstable, and for this reason it is

difficult to take measurements. The second kind of traditional music that is also quite well known in this area is Gamelan Sandur.

Sandur is a traditional performing art that is always used at regular social gatherings, known as *remoh*, held in the *blater* community which is one of the elite social groups in Madura. It uses gamelan to accompany the traditional Madurese singing known as *kejhungan* which is very poetic and is the only kind of art performed at a *remoh* gathering. Gamelan Sandur has a number of instruments with stable pitches because they are created by a metal source with a fixed sound, whether in the shape of a bossed plate, a kettle, or a key. These instruments are the Klenang Raja, Klenang Kenek, Penembhung, Tutting Raja, and Tutting Kenek. In this research, we are trying to determine whether or not the Slendro tuning in the cultural area of Madura also has its own unique characteristics, and if so, what are the special characteristics of Laras Slendro in the Madura culture.

The gamelan chosen to be examined in the search for the special musical characteristics of Slendro Madura was decided by the local gamelan community. They were invited to discuss which gamelan they considered to be good enough and also old enough so as to be representative of the unique Madura character. From the results of the discussion, three different gamelan ensembles were chosen, namely a gamelan Sandur ensemble in the village of Brakas Bangkalan, belonging to Pak Syamsudin, a gamelan in Leepelee, in the Sampang district, belonging to Nur Kembang, and a gamelan in the village of Kaleyan, in Bangkalan.

It was found that the pattern of the *jangkah* in the Slendro tuning in the cultural area of Madura did not use any extreme *jangkah*, similar to that in the Slendro tuning in the cultural area of Java.

Madura	ji	ro	lu	ma	nem	ji
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* in the Slendro tuning in the cultural area of Java below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>

**Table-10:** Comparison of the *Jangkahin* Slendro Banyuwangi and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

### Laras Slendro in the Cultural Region of Pasundan

In the cultural region of Pasundan, the term Salendro is used instead of Slendro. This region is a unique cultural region with many of its own special characteristics which distinguish it from other cultural regions in the Nusantara. These characteristics include its accent, intonation, language, grammar, traditional music, and so on. People who have knowledge of the different ethnic groups in the Nusantara will be able to guess which ethnic group a person belongs to by listening to his or her accent and intonation. If a person from the cultural region of Sunda speaks either in the Sundanese language or in Indonesia, without looking at the person, it is possible to guess correctly that the person speaking is from Sunda. This is also the case for people who have a good knowledge of different kinds of regional music, who will be able to guess accurately that a particular kind of music comes from the cultural regional of Sunda.

The tuning of traditional music originates from the tuning that exists inside the musician, who is not just any random person. Some people are musical while others are not. But a musician is of course included in the category of those who are musical. This basic tuning can be heard clearly when a musician sings a vocal melody, even if he or she is only humming a tune quietly. This natural tuning is then recreated on a musical instrument. The musical instruments that are closest to this natural tuning are bowed stringed instruments – in Pasundan these include the *rebab* and *tarawangsa* – or instruments on which the pitches are not guided by physical tools, such as frets on the guitar, but are produced directly by the musician's conscious

mind and channelled through the fingers which press the strings that form the sound source of the instrument.

This semi-natural tuning can be detected in the way in which a musician manages to create a particular tuning on the spot, such as when tuning the plucked *kecapi* instrument. When a *kecapi* player tunes his instrument, he never uses a mechanical or electronic measuring tool but instead he uses his own feeling or intuition to alter the tension on the *kecapi* strings. If someone asks: “*Mang*, can you make it a bit higher?” and this is still culturally appropriate – in this case according to the traditional music of Sunda – then the player will answer that yes, it is possible, and will proceed to make the tuning higher. This happened when I met with the only remaining well-known *kecapi* player in Subang by the name of Mang Ayi (observation in Subang, 14 June 2015). He then retuned his *kecapi* while saying: “Just now, it was tuned for the *sinden*, now it is tuned for myself”. A *sinden* is a solo female singer who performs the vocal part in performances of *wayang golek*, *kliningan*, and *tembang* Sunda Cianjuran, as well as *kacapi suling*. So if Mang Ayi is accompanying a *sinden*, he will use the first kind of Salendro tuning but if he is accompanying himself in a performance of Sundanese *pantun* or verse, he will use the second kind of tuning.

The third kind of tuning is the tuning that comes from the mind or conscience of the artist – in this case the gamelan tuner – and is transferred to those sound sources of the gamelan instruments that are permanent in nature, such as the kettles or keys of an instrument. These sound sources are made from metal – iron, brass, or (the best material) bronze – and as such are semi-permanent in nature. After a while – five or six years – for one reason or another, the tuning or pitch may change, becoming either higher or lower. This may either be due to the weather or because of an accident, such as dropping or banging one of the instruments.

The most accurate source is the notes of the *kecapi* because these notes are created on the spot by the *kecapi* player who tunes the instrument before a performance and may also revise or retune any notes that he feels are not quite in tune at any time during a performance. The notes produced

by the *kecapi* strings are stable, and as such, their frequency can be held naturally. After observing and measuring each *jangkah* carefully, it was found that the tuning of Slendro Pasundan is no different from Javanese Slendro and Slendro Madura.

Pasundan	singgul	bem	panelu	kenong	barang	singgul
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* in the tuning of Slendro in the cultural area of Java, as shown below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

Medium *Jangkah*

Extremely wide *Jangkah*

Extremely narrow *Jangkah*

**Table-11:** Comparison of the *Jangkah* in Slendro Pasundan and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

Since the patterns of *jangkah* are the same, the musical character of the tuning in Slendro Pasundan, Madura, and Java is also the same.

### Laras Slendro in the Cultural Region of Bali

The term Slendro in Bali is a term that has been imported from Java. In Bali itself, the terms Slendro and Pelog are never actually used as the names for gamelan tuning systems. Instead, the Balinese *karawitan* community use the term *pathutan*. *Pathutan Gong*, *Pathutan Gender Wayang*, *Pathutan Salonding* and so on. There are a number of *pathutan* that have a musical feel similar to that of Slendro or Salendro, namely *Pathutan Gender Wayang*, *Pathutan Rindhik*, *Pathutan Angklung (don pat)*, and so on. *Pathutan Gong* is not included since the nature of this tuning system tends more towards Laras Pelog which in Bali is used for Gong Kebyar, Semar Pegulingan, and Pelegongan.



The gamelan ensembles that were initially thought to use Laras Slendro are Gender Wayang, Angklung Don Pat, and Rindik. However, after a careful observation of its *jangkah*, it was found that Gamelan Rindik does not in fact belong to the Slendro family because its *jangkah* are consistently narrow and its wide *jangkah* exceed the normal measurements of *jangkah* in Laras Slendro. As such, Gamelan Rindik is not included in this study.

The situation of the *jangkah* on Gamelan Angklung in Southern Bali is quite significant, and the tables below show the patterns of *jangkah* on the Angklung belonging to the collection in Museum Lata Maosadi ISI Denpasar, the Angklung belonging to Banjar Bona, and the Angklung in the village of Belega Kanganin:

Angklung in the collection at ISI Denpasar

Name of Note	deng	dung	dang	dong
Frequency (Hz)	438	492	555	640
<i>Jangkah</i>		201	208	246

Angklung in Banjar Dana Bona Kebon

Name of Note	deng	dung	dang	dong
Frequency (Hz)	403	456	513	593
<i>Jangkah</i>		213	203	250

Angklung in the Village of Belega Kanganin

Name of Note	deng	dung	dang	dong
Frequency (Hz)	400	453	510	593
<i>Jangkah</i>		215	205	259

**Table-12:** The three different *Jangkah* of Angklung in Bali  
(Sri Hastanto)

It is clear that the Angklung tuning shows a level of consistency that is typical of Laras Slendro Angklung Bali, namely that the *jangkah* between deng – dung, and dung – dang always use an extremely narrow *jangkah*, while the *jangkah* from dang to dung is always a medium sized *jangkah*. Hence, Slendro Angklung has its own unique Slendro character that is different from that in the Slendro family in Java, Madura, and Pasundan, different from Banjar, and also different from Banyuwangi, although it can still

be classed as Slendro because none of the *jangkah* fall outside the range of 200 – 290 cents.

If the tuning of Slendro Angklung is compared with the tuning of Javanese Slendro, it will appear as follows:

Bali Angklung	deng	dung	dang	ding	dong	deng
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* in the Slendro tuning system in the cultural region of Java, as shown below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

Medium *Jangkah*

Extremely wide *Jangkah*

Extremely narrow *Jangkah*

**Table-13:** Comparison of the *Jangkah* in Slendro Angklung Bali and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

The tuning of Gender Wayang is different again. The *jangkah* of 5 different Gamelan Gender Wayang ensembles were observed: a Denpasar model of Gender Wayang, a Gianyar model (both belonging to the collection at Sanggar Paripurna Bona Gianyar), and an ancient Gender Wayang, Gender Wayang, and Iron Gender Wayang (belonging to the collection of maestro Made Sidja). It was found that these ensembles also showed a consistent pattern of *jangkah*, which was different from the pattern of *jangkah* described above but still fell inside the range of 200 – 290 cents, as shown in the table below:

Bali Gender Wayang	deng	dung	dang	ding	dong	deng
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* in the Slendro tuning system in the cultural region of Java, as shown below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>

**Table-14:** Comparison of the *Jangkah* in Slendro Gender Wayang Bali and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

Hence, Slendro Gender Wayang Bali has its own musical character.

### Slendro in the Cultural Region of Palembang

The only example of Slendro tuning which led the writer to this cultural region was the tuning of Gamelan Wayang Palembang. Unfortunately, in physical terms, not much of this gamelan remains. However, the spirit of its tuning is still present in the minds of Gamelan Wayang artists in Palembang. For this reason, in addition to the Slendro tuning system, in this region the research team also observed what was contained in the tuning of artists outside Gamelan Wayang Palembang.

The only physical source remaining was that of two instruments, still in existence – a Saron and a Gambang – belonging to the *dalang* Abdul Rosyid, a descendant of a *dalang* family from Palembang. The Wayang community in Palembang are not concerned with the names of notes. They only consider the melody to be important, and they learn the melodies orally by listening and copying, and passing them down from one generation to the next. After observing the frequencies of the different notes, it was found that note 5 on the Gambang was comparable to note *lima* in Java, and note 6 was also similar to note *nem* in Java. For the time being, for the purpose of analysis, the notes on Gamelan Wayang Palembang will borrow the names of the notes in Javanese gamelan: *penunggul* (pn), *gulu* (gl), *dhadha* (dd), *lima* (lm), and *nem* (nm), as seen in the table below.

It was discovered that the tuning of Slendro Palembang consistently included an extremely wide *jangkah* between the notes *nem* and *panunggul* and also between the notes *gulu* and *dhadha*. The other *jangkah* were

medium, narrow, and extremely narrow. However, none of the *jangkah* fell outside the range of 200 – 290cents. Schematically, the *jangkah* of the tuning in Slendro Palembang are shown below:

Palembang	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

Compare this with the pattern of *jangkah* in the Slendro tuning system in the cultural region of Java, as shown below:

Name of Note	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>




**Table-15:** Comparison of the *Jangkah* in Slendro Gamelan Wayang Palembang and Javanese Slendro (Sri Hastanto)

The patterns of the *jangkah* in these seven different cultural regions can be summarized schematically as in the table below:

Cultural Region	Name or Symbol of Note					
Logical Order	first	second	third	fourth	fifth	sixth
Java	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						
Banjar	lima	enam	sanga	babun	tengah	lima
<i>Jangkah</i>						
Madura	ji	ro	lu	ma	nem	ji
<i>Jangkah</i>						
Banyuwangi	ro	lu	ma	nem	ji	ro
<i>Jangkah</i>						
Pasundan	singgul	bem	panelu	kenong	barang	singgul
<i>Jangkah</i>						
Bali Gender Wayang	deng	dung	dang	ding	dong	deng
<i>Jangkah</i>						
Bali Angklung	deng	dung	dang	ding	dong	deng
<i>Jangkah</i>						
Palembang*	nem	penunggul	gulu	dhadha	lima	nem
<i>Jangkah</i>						

**Note:**

Because Palembang does not have its own names for the notes, the Javanese names are used.

	Medium <i>Jangkah</i>
	Extremely wide <i>Jangkah</i>
	Extremely narrow <i>Jangkah</i>

**Table-16:** Gembyangan with a comparable frequency in each cultural region  
(Sri Hastanto)

## Conclusions:

1. Laras Slendro in all seven cultural regions always consists of five notes (six including the first and last notes in a single cycle). Each of these five notes has a particular frequency and a *jangkah nada*, or distance from that note to the note next to it, either above or below. It is these *jangkah* which in sequence form a particular pattern of *jangkah* that is consistent in that it never falls outside the range of 200 – 290 cents.
2. There are three types of *jangkah* in this tuning system, namely narrow *jangkah*, medium *jangkah*, and wide *jangkah*. The narrow *jangkah* range from 200 cents to 229 cents, medium *jangkah* are between 230 and 259 cents, and wide *jangkah* are between 260 and 289 cents. Within the category of narrow *jangkah*, there are also what are referred to as extremely narrow *jangkah*, or those which are less than 220 cents. In the category of wide *jangkah*, there are also extremely wide *jangkah*, or those which are greater than 260 cents (see CHAPTER I Diagram 1).
3. Although all the different tunings use *jangkah* within the range of 200 – 290 cents, the Slendro tunings in each cultural region have a number of differences which consistently appear:
  - (1) In the cultural region of Banjar, an extremely wide *jangkah* appears in two places, namely between notes two and three and between notes five and six. It is this consistency in the *jangkah* that creates the unique character of Slendro Banjar which is different from any other Slendro tuning;
  - (2) The cultural region of Banyuwangi is also different. Its tuning includes extremely wide *jangkah* between notes three and four and

between notes five and six. This pattern creates the unique character of Slendro Banyuwangi, which once again is different from any other Slendro tuning;

- (3) Gender Wayang Bali also has an extremely wide *jangkah* but only in one place, namely between notes three and four. This pattern creates the unique musical character of Slendro *Gender Wayang* which is unlike that in any other Slendro tuning;
- (4) Slendro Palembang is also different. Its tuning includes two extremely wide *jangkah*, between notes one and two and also between notes three and four. Therefore, Slendro Palembang also has a musical character unlike that in other Slendro tunings;
- (5) On the contrary, the tuning of Slendro Angklung does not have any extremely wide *jangkah* but instead has extremely narrow *jangkah* between notes one and two and between notes two and three. It is this pattern of *jangkah* which distinguishes the musical character of Gamelan Angklung Bali with the Slendro tuning in other cultural regions;
- (6) Slendro Jawa (Javanese Slendro), Pasundan, and Madura essentially only use the medium type of *jangkah*, and as such, the musical character of the Slendro tuning in these three cultural regions is more or less the same.

Thus, Laras Slendro is a tuning system which is made up of five notes (six, including the first and last notes in a cycle), with a consistent pattern of *jangkah*, namely within the range of 200 – 290 cents. In the Nusantara, there are at least six Slendro families, namely Slendro with the musical character that is found in Slendro Banjar, Slendro Banyuwangi, Slendro Gender Wayang Bali, Slendro Angklung Bali, Slendro Palembang, and Slendro Jawa which also includes Madura and Pasundan.



## DAFTAR PUSTAKA

- Anno'Mariko. 2011. *Isso-ryu nohkan (Noh flute): Tradition and continuity in the music of Noh drama*. ProQuest, UMI Dissertation Publishing
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Ngeng dan Reng, Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Kebyar Bali*. Surakarta ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2014. "Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger" Makalah disajikan dalam *18<sup>th</sup> Asia and The Pacific Society of Ethnomusicology (APSE) International Conference*. Mahasarakham, Thailand, January, 9-11, 2014
- \_\_\_\_\_. 2015 "Tuning System of Traditional Musik: a Neglected Local Wisdom in the Nusantara" Makalah yang disampaikan sebagai salah satu pidato kunci pada ISLA (*International Seminar on Language and Arts*) Universitas Negeri Padang, 23 – 24 Oktober 2015.
- Hood, Mantle. . 1968:28-37 "Slendro and Pelog Redefined" *Selected Report Institute of Ethnomusikology UCLA Vol.1 No.1*,
- Kunst, Jaap. *Music in Java. 2 vols*, 1973. The Third Edition. The Hague, Netherland: Martinus Nijhoff.
- Miller. Terry. 1985. *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand (Contributions in Intercultural and Comparative Studies)* Hardcover. Connecticut: Greenwood Press
- and Sean Williams (ed). 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge
- Naron, Keo. 2005. *Cambodian Music* Chicago: Art Media Resources
- Phim, Toni Samantha and Ashley Thompson, 1999. *Dance in Cambodia (Images of Asia)*. Oxford: Oxford University Press, South East Asia



KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI  
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA  
LEMBAGA PENELITIAN, PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT,  
DAN PENGEMBANGAN PENDIDIKAN  
Jalan Ki Hajar Dewantara No. 19, Jebres, Kentingan, Surakarta 57126  
Telepon 0271.647658; Faksimile. 0271.646175  
[www.isi-ska.ac.id](http://www.isi-ska.ac.id) e-mail: [lppmpp@isi-ska.ac.id](mailto:lppmpp@isi-ska.ac.id)

**SURAT TUGAS**  
No. 166/IT6.2/ LT/ 2015

Ketua Lembaga Penelitian, Pengabdian Kepada Masyarakat dan Pengembangan Pendidikan ISI  
Surakarta memberikan tugas kepada:

Nama : Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar  
NIP : 194612221966061001  
Pangkat/ Golongan : Pembina Utama, IV/e  
Jabatan : Guru Besar

untuk melaksanakan tugas Presentasi Penelitian sebagai Pemakalah Utama dalam kegiatan Seminar Internasional ISLA (International Seminar on Languages and Arts) di Universitas Negeri Padang pada tanggal 23-24 Oktober 2015. Setelah melaksanakan tugas dimohon menyampaikan laporan ke Ketua LPPMPP ISI Surakarta.

Surat tugas ini dibuat untuk dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab.

Surakarta, 19 Oktober 2015



Ketua,  
Dr. RM. Pramutomo, M.Hum  
NIP. 196810121995021001

**AGENDA**  
**INTERNATIONAL SEMINAR ON LANGUAGES AND ARTS (ISLA) - 4**  
**"Promoting Local Wisdom and Enhancing Better Learning on Language, Art and Culture"**  
**Faculty of Languages and Arts, State University of Padang**  
**October 23—24, 2015**

**Day/Date: Friday/October 23, 2015**

TIME	ACTIVITY	ROOM
07.30-08.30	Registration	Main Room
08.30-09.30	Opening Ceremony	Main Room
09.30-10.00	Break	Main Room
10.00-12.00	<b>Plenary Session I</b> 1. Prof. Ismet Fanany (Deakin University, Australia) <i>"Language and Wellbeing"</i> 2. Prof. Dr. Sri Hastanto (Institut Seni Indonesia Surakarta, Indonesia) <i>"Tuning System in Traditional Music a Neglected Local Wisdom of The Nusantara"</i> <b>Moderator: Prof. Dr. Atmazaki, M.Pd.</b>	Main Room
12.00-13.45	Break	
13.45-15.00	<b>Parallel Session I</b> 1. Abdul Azis (Universitas Negeri Makassar) <i>"Images in Short Story in Connection with Kompas Newspaper Language Teaching Materials and Literature Indonesia in SMA"</i> 2. Atmazaki ( Universitas Negeri Padang) <i>The Use of Authentic Teaching Materials Based on Local Wisdom in Indonesian Language Learning"</i> 3. Putriyana Amarani (UIN Maulana Malik Ibrahim Malang) <i>"Comparative Studies on Indonesian Folklore And Italian Literature: Malin Kundang And Pinocchio"</i> <b>Moderator: Dr. Yenni Hayati, M.Hum.</b>	Room A
	4. I Nengah Sudipa (Universitas Udayana Bali) <i>"Mepetik and Mepandes Imply The Ritual-Value of 'Cutting' in Balinese : A Metalanguage Approach"</i> 5. Hayati Syafri and Nursyahrifa (Institut Agama Islam Negeri Bukittinggi) <i>"Advertising Local Wisdom of Minangkabau Tourism Object in the Speaking Class"</i>	Room B



## AGENDA

## INTERNATIONAL SEMINAR ON LANGUAGES AND ARTS (ISLA) - 4

*"Promoting Local Wisdom and Enhancing Better Learning on Language, Art and Culture"*

Faculty of Languages and Arts, State University of Padang

October 23—24, 2015

Day/Date: Friday/October 23, 2015

TIME	ACTIVITY	ROOM
07.30-08.30	Registration	Main Room
08.30-09.30	Opening Ceremony	Main Room
09.30-10.00	Break	Main Room
10.00-12.00	<b>Plenary Session I</b> 1. Prof. Ismet Fanany (Deakin University, Australia) <i>"Language and Wellbeing"</i> 2. Prof. Dr. Sri Hastanto (Institut Seni Indonesia Surakarta, Indonesia) <i>"Tuning System in Traditional Music a Neglected Local Wisdom of The Nusantara"</i> <b>Moderator: Prof. Dr. Atmazaki, M.Pd.</b>	Main Room
12.00-13.45	Break	
13.45-15.00	<b>Parallel Session I</b> 1. Abdul Azis (Universitas Negeri Makassar) <i>"Images in Short Story in Connection with Kompas Newspaper Language Teaching Materials and Literature Indonesia in SMA"</i> 2. Atmazaki ( Universitas Negeri Padang) <i>The Use of Authentic Teaching Materials Based on Local Wisdom in Indonesian Language Learning"</i> 3. Putriyana Amarani (UIN Maulana Malik Ibrahim Malang) <i>"Comparative Studies on Indonesian Folklore And Italian Literature: Malin Kundang And Pinocchio"</i> <b>Moderator: Dr. Yenni Hayati, M.Hum.</b>	Room A
	4. I Nengah Sudipa (Universitas Udayana Bali) <i>"Mepetik and Mepandes Imply The Ritual-Value of 'Cutting' in Balinese : A Metalanguage Approach"</i> 5. Hayati Syafri and Nursyahrifa (Institut Agama Islam Negeri Bukittinggi) <i>"Advertising Local Wisdom of Minangkabau Tourism Object in the Speaking Class"</i>	Room B

# TUNING SYSTEMS IN TRADITIONAL MUSIC

## A NEGLECTED LOCAL WISDOM OF THE NUSANTARA

By Sri Hastanto<sup>1</sup>

### Introduction

This paper uses the term Nusantara rather than Indonesia. Indonesia has political connotations while the term Nusantara refers purely to a cultural region. The word Nusantara, which is commonly translated as “archipelago”, is a compound word made up of the two words “*nusa*” and “*antara*”. *Nusa* means “island” or “islands” and *antara* means “between” or “within”. Hence, the word literally means “islands that are situated between”. Between what? Between two continents – Asia and Australia. This is the Nusantara, a region with a wealth of local wisdom which prevails in the whole of the Nusantara region and in narrower cultural areas.

Traditional communities are always known for their local wisdom. This local wisdom is usually in the form of cumulative knowledge which is based on experiences that are accumulated over a period of time and which ultimately comes to possess truth and is believed by the local community. This knowledge is based purely on the experiences of the subject, and in Javanese is often referred to as *belilu tau*, which roughly means “although I am stupid, I know because I have experienced it myself” or in English may perhaps be equated to empirical practice.

The people of Central Java, Sunda (West Java), Bali, Palembang, Banjar, Madura, and Banyuwangi, and numerous other traditional communities in the Nusantara have their own traditional music, each of which uses a special tuning system, known as *Laras Slendro*<sup>2</sup>. The Slendro tuning system has a unique musical feel which is unlike that of the diatonic tuning system, and this gives a unique character to traditional Nusantara music, especially in Central Java, Bali, Sunda, Banjar, Madura, Banyuwangi, and Palembang, all of which use this tuning system in

---

<sup>1</sup> Paper presented at International Seminar on Language and Arts, Faculty of Language and Art, Padang State University, 23-24 October 2015 (invited speaker).

<sup>2</sup> The Sundanese community call it Salendro, the Balinese community call it *pathutan gender wayang*, other communities understand, own, and feel this tuning system although many of them do not give it a name.

a traditional musical ensemble called the “gamelan”. In a study about tuning,<sup>3</sup> it was discovered that the musical character of the Slendro tuning system differs slightly from one cultural area to another, although all the different tunings still belong to the same family. This difference in musical character is due to the difference in intervals between one note and the next of which each cultural area has its own practice. For this reason, people with a trained ear in traditional music can easily guess whether the music they hear is from Central Java, Sunda, Bali, Banjar, Madura, Banyuwangior from Palembang.

Unfortunately, the unique nature of this tuning system, which is an example of the local wisdom found in the Nusantara, is often misinterpreted. Those who study western music often say that Slendro is actually a part of the diatonic tuning system, and can be equated to the pitches do-re-mi-sol-la-do. They say that the traditional community’s lack of discipline and the fact that they do not own a frequency meter has however resulted in what we are seeing today, namely a difference in the tuning of each area. This accusation is very hurtful for the traditional communities that support the existence of their traditional music. It is a presumption that is wrong and must be corrected. Therefore, a team from the Postgraduate Department at ISI Surakarta has taken the initiative to correct this wrong assumption in a study entitled “Redefining the Slendro Tuning System”.

In addition to the suggestion that Slendro is the same as do-re-mi-sol-la-do, music theoreticians both in Indonesia and abroad view Slendro as a local tuning system that is found only in Central Java, Sunda and Bali and as a sort of companion to another tuning system known as Pelog<sup>4</sup>, when in fact if we listen to the songs sung by farmers in Japanese villages, as well as in Cambodia, Laos, and Vietnam, we will also hear the musical character of Slendro. Thus, it is possible that their tuning system also belongs to the same family as Slendro. In the second year of its research, the Postgraduate Team from ISI Surakarta will investigate this possibility.

---

<sup>3</sup> Research on the subject of tuning is currently being carried out by a team from the Postgraduate Department at ISI Surakarta, sponsored by the Directorate General for Higher Education under the Ministry of Research and Higher Education.

<sup>4</sup> Pelog is the name of another tuning system found in Central Java Sunda, and Bali, which has unequal intervals consisting of smaller intervals and significantly larger intervals. The musical character of Pelog is also quite different, and many describe it as having a feminine character as compared with the more masculine character of Slendro.



## Preserving Slendro in the Nusantara

In 1948, at the time when the war for Indonesian independence was still raging, a number of Javanese cultural figures had the idea to establish a high school for the arts, because they predicted that after Indonesia gained independence, the function of the court (or *Karaton Kasunanan*) in Solo would begin to decline as a centre for culture. In 1950, their dream was fulfilled with the opening of the Konservatori Karawitan Nusantara in Surakarta, a high school which specialized in the education of traditional Nusantara arts, in particular gamelan (*karawitan*), dance, and shadow puppet theatre (*wayang kulit*). The euphoria that accompanied the opening of the Konservatori became widespread. Many theoreticians of traditional Javanese and Sundanese arts tried to compile their knowledge about the traditional arts in an academic form. One of the effects of this euphoria was the desire for a standardization of gamelan pitches, such as had happened in western music in the 17<sup>th</sup> century<sup>5</sup>. A group of intellectuals in the traditional arts made hundreds of Slendro harmonicas with standardized pitches and planned to distribute them to schools all over Indonesia.

Fortunately, before the harmonicas could be distributed, someone reminded these intellectuals that they should first ask the opinion of the gamelan maestros, or *empukarawitan*<sup>6</sup>. After the Slendro pitches that had been standardized on the harmonicas were played for the gamelan experts, they all rejected the idea. The basis of their objection was not related to physical problems but rather to cultural issues. If the Slendro pitches were standardized, then one of the unique cultural treasures of the Javanese culture, known as “*embat*”, would disappear. *Embat* is the unique musical characteristic of every gamelan which is created intentionally through the pattern of intervals between pitches within a single cycle or series of pitches. In the culture of Javanese *karawitan*, there are two different types of *embat* that have been used for generations over a period of hundreds of years, namely *Embat Sundari* and *Embat Larasati*. *Embat Sundari* has a refined, calm, dignified, soothing character,

---

<sup>5</sup>In the 17<sup>th</sup> century in the west, the “Equal Temperament” movement appeared which regulated the intervals between pitches and the pitches themselves, leading to the standardization of frequency and intervals between pitches and the creation of a chromatic tuning system, scales that could be raised or lowered, and so on.

<sup>6</sup>An *empukarawitan* is a *karawitan* artist or expert who has a high level of skill in the field of practical performance and also a broad knowledge, having been continuously involved in the world of *karawitan* from the time before birth to the present day.

while Embat Larasati has a sweet, lively, clear, passionate character. What a great pity it would be if a cultural treasure such as *embat* was lost simply because of a lack of understanding among those who had such enthusiasm for developing the art of *karawitan*.

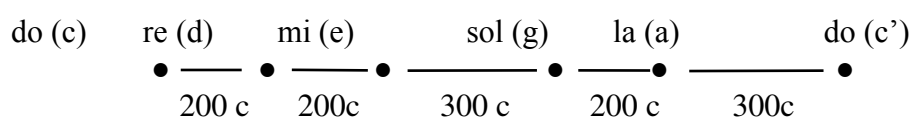
There is an interesting story about *embat*. At the time when the Mataram Court in Kartosuro was attacked by a group of ethnic Chinese and burnt to the ground, the king and all his family fled to the east. One prince was left behind, however, because at the time of the attack he had been practising gamelan some where outside of town. When he arrived home, the palace was in ruins, and on the advice of the local people, the king had escaped to the east. So although it was late at night, the prince and his escorts fled east on horseback. They stopped to rest in a forest and the prince heard the sound of a gamelan being played. Being accustomed to playing gamelan, the prince's ears were well trained and able to recognize differences in *embat*. He instantly said to his escorts, "That is the sound of the gamelan belonging to the Regent of Ponorogo. So we must be in Ponorogo." As a result, they did not spend the night in the forest but continued on their journey in the direction from which the sound of the music could be heard. The prince was quite right. The gamelan was being played in the pavilion of the house of the Regent of Ponorogo, and the king and the rest of his family were also there.

### **Slendro Tuning and Diatonic Do-re-mi-sol-la-do**

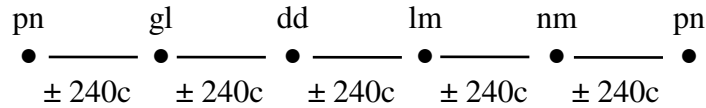
The assumption that Slendro is the same as do-re-mi-sol-la-do is very dangerous because it may mislead members of the young generation who are not yet familiar with the local wisdom of their predecessors. They may quite easily come to believe that the true Slendro tuning was created as a result of the lack of discipline of traditional artists or due to the absence of an instrument to measure frequency, and subsequently decide to use this wrong kind of Slendro tuning.

In physical terms, we can see the difference between Slendro and do-re-mi-sol-la-do as follows:

Pentatonic do-re-mi-sol-la-do (in C major):



Slendro:



**Note:**

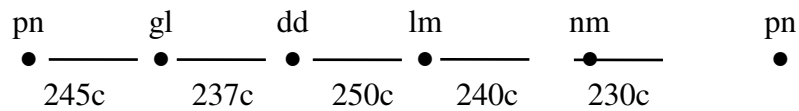
Pn = penunggul, gl=gulu, dd=dhadha, lm=lima, and nm=nemare the names of pitches in the Slendro tuning in Java

**Diagram-1**

Difference between do-re-mi-sol-la-do and Slendro Tuning

The intervals between notes in Slendro are almost equal whereas the intervals in the pentatonic do-re-mi-sol-la-do are clearly made up of larger and smaller intervals. Hence, if a person compares Slendro to the pentatonic do-re-mi-sol-la-do, he or she clearly has a lack of sensitivity to musical pitch, or solfeggio.

In the diagram above, every interval in the Slendro tuning is given the symbol  $\pm$ , which indicates that the interval shown may vary, being either wider or narrower, depending on the preference of a particular cultural area or even the individual preference of the person who tunes or owns the gamelan. The owner of a gamelan may ask the tuner for the musical characteristic of the gamelan to be made brighter or calmer. In response, the tuner will play around with the intervals between the notes, making them narrower or wider to create the desired effect. One famous gamelan belonging to the renowned Javanese *dalang* (shadow puppet master), Ki Mantep Sudarsono, has a pattern of intervals which, if visualized, are as follows:

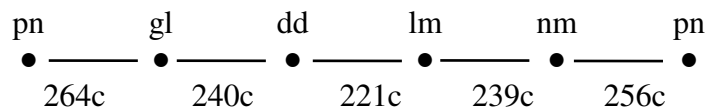


(Hastanto,2014b:82)

**Diagram-2**

Slendro tuning belonging to Ki Mantep Sudarsono

We can compare this gamelan belonging to Dalang Manteb Sudarsono in Karanganyar with a well-known gamelan in the district of Wonogiri, belonging to Siswanto Dumadi. The pattern of intervals is once again different:



(Hastanto, 2014b:92)

**Diagram-3**

Slendro tuning belonging to Siswanto Dumadi

We can see that the interval from note *dhadha* (dd) to *lima* (lm), in the gamelan of Mantep Sudarsono is larger (250 c), while that on the gamelan of Siswanto Dumadi is smaller (221 c). This is intentional. Siswanto Dumadi wanted the character of his gamelan to be lively, hence the interval between note *dhadha* (dd) and *lima* (lm) was made smaller in order to balance the intervals from note *penunggul* (pn) to *gulu* (gl) and *nem* (nm) to *penunggul* (pn) which are relatively larger than the other intervals. The two gamelans are quite different but both are also recognized as two of the best sets of instrument. The gamelan belonging to Mantep Sudarsono has a musical character which is refined, soft, and calm, while the gamelan of Siswanto Dumadi has a character that is lively, bright, and vibrant. If Slendro really was the same as do-re-mi-sol-la-do then it would not have any of the musical characteristics described above.

### **Absolute Pitch and Semi Absolute Pitch**

The musical tuning system of the Nusantara is often accused of lacking a clear guideline or reference like the tuning system in western music. In fact, prior to the 17<sup>th</sup> century it was just the same in the west, where music lovers tuned their harpsichords according to their own particular preference. It was a natural thing to do. Absolute pitch was created after the introduction of equal temperament. This meant that there was now a single reference or guideline on which to base the tuning since the idea was agreed upon by all those in the western music community.

Nusantara Music does not follow a system of absolute pitch but this does not mean that there are no rules. Measurements are still used and these measurements are cultural preferences or appropriateness. Hence, the tuning system of Nusantara music is not entirely liberal but still has boundaries, and in the current developments of Nusantara music theory, this is referred to as semi absolute pitch.

### **The Unique Character of Traditional Music**

When I was collecting data in the region of Banyuwangi, and looking for a gamelan that had a typical Banyuwangi tuning, I was asked by *karawitan* artists (musician) in Banyuwangi whether I wanted C# or D. I answered: "I am looking for a gamelan with a Slendro tuning that is typical of the Banyuwangi area". They answered that nowadays there are only two tunings, namely C# and D, to meet the

requirements of the two types of vocal range, namely low or high. The reason why the tuning needs to be in C# or D is that they are very proud if their gamelan instruments can be accompanied by a western organ, or keyboard. That really took me by surprise and also saddened me.

I asked one of the well-known gamelan tuners in Banyuwangi, called Ridwan, about this situation. He explained to me that the gamelan used for a ritual called Seblang had still not been adjusted to match the tuning of the keyboard. He also told me there was another gamelan belonging to Ridwan himself which still used the old tuning system, and one more belonging to a well-known *karawitan* artist in Banyuwangi, Mujianto Begog. So our research team went to these three places (Ridwan's workshop, Gamelan Seblang Olehsari, and the gamelan of Mujianto Begog) to make recordings and measure the tunings.

After we had finished, we then decided to have a look at the gamelans that were tuned to C# and D. The gamelans we chose to look at in this category were a gamelan belonging to Gandrung Supinah, the Banyuwangi Tourist Board, and another one belonging to the local government office in Kemiren. After measuring the pitches, we discovered that not a single note was tuned to either C# or D. Nor did the intervals between the notes follow the system of absolute pitch. Instead, they still exhibited the pattern of intervals characteristic of traditional Banyuwangi tuning. If these gamelan instruments are played together with a keyboard, to the trained ear the pitches will sound not completely in tune. This is evidence that the local wisdom in the form of musical character is still very strong in this area.

### **Slendro in Several Cultural Areas in the Nusantara**

Every cultural area in the Nusantara has its own cultural practice. This cultural practice appears to influence the way in which *karawitan* artists tune their gamelan instruments. Those cultural areas which have traditional music using the Slendro tuning system, as mentioned earlier, are Central Java, Sunda, Bali, Banyuwangi, Madura, Banjar, Palembang, and a number of other areas. Traditional artists in these areas often seem to be fixed on their own tuning systems without wanting to feel or listen to other types of Slendro tuning. When I visited South Kalimantan (the cultural area of Banjar), I took with me a recording of one of the best known gamelans in Java. When I played the recording for a well-known *dalang*

in the Sungai Selatan district and asked what he thought, he replied: “Well ... it’s similar to our tuning, but it’s not quite right,” meaning that the tuning of the well-known gamelan in Java was apparently unacceptable in the cultural area of Banjar and vice versa.

This incident is an indication that each cultural area has its own local wisdom with regard to tuning its gamelan. To intellectuals and cultural observers, this signifies how extraordinary the local wisdom is in the Nusantara. Those who train themselves to be able to feel the different Slendro tunings come to realize just how rich the culture of our beloved Nusantara is. With their trained ears, this group of people is able to enjoy the various Slendro tunings throughout the Nusantara. When they hear traditional music from one area, they are able to guess correctly where the music comes from. The tunings are indeed different but each one has its own beautiful, unique character, and they all have a common thread, meaning that they are all part of the same family. This is an example of how the local wisdom in the Nusantara has developed in each area in accordance with the aesthetical needs of the region.

### **The Common Thread of Slendro Tuning in the Nusantara**

On our journey to collect data, the research team from the Postgraduate Department at ISI Surakarta found some astonishing facts about the Slendro tuning across the Nusantara. We discovered that the tunings were not identical but they still showed similarities, indicating that they are in fact related, or belong to the same family, namely the Slendro Nusantara family. Below is a table which shows the results of the quantification of this sense of family:

Interval	Pitch				
	●	●	●	●	●
Slendro Central Java	264c	240c	221c	239c	256c
Slendro Sunda	234c	241c	250c	226c	241c
Slendro Bali Gender Wayang	256c	235c	243c	240c	239c
Slendro Bali Rindik.Angklung	210c	220c	287c	235c	278c
Slendro Banyuwangi	216c	210c	290c	215c	285c
Slendro Madura	246c	217c	240c	242c	255c
Slendro Banjar	210c	215c	285c	240c	278c
Slendro Palembang	215c	220c	275c	225c	275c

**Table-1**  
Intervals in Music Tuning in the Nusantara



Every cultural area is represented in this table by a single gamelan tuning which is deemed to be an average representation. If we observe the results, on one hand it is clear that Slendro Central Java, Slendro Sunda, Slendro Madura, and Slendro Gender Wayang Bali all have a similar pattern of intervals, and for this reason, musicians in these four areas always feel that their tunings have a similar musical character. On the other hand, Slendro Rindik and Angklung Bali, Slendro Banyuwangi, Slendro Banjar, and Slendro Palembang all have quite extreme intervals in the same position, namely the third and fifth intervals. Now, if we compare this with the pentatonic do-re-mi-sol-la-do, we see that there is also an extra-long interval on the third and fifth intervals. Perhaps this is why people with an untrained ear in solfeggio think that Slendro is the same as the pentatonic do-re-mi-sol-la-do. Nevertheless, it is fundamentally not the same because the intervals between notes in the unique Nusantara tuning system can still be altered, as long as they remain in the boundaries of appropriateness according to the culture of each area. Therefore, in Banyuwangi, Banjar, and Palembang, although the third and fifth intervals are much larger, the richness of musical character remains intact. In the cultural area of Banjar, the gamelan in Lambung Mangkurat Museum is different from the gamelan belonging to the *dalang* Rahmadi. In the cultural area of Banyuwangi, the musical characteristic of the gamelan belonging to Gandrung Supinah is different from that of the gamelan tuner, Ridwan, and so on.

They are all different, and that is quite natural, just as human beings all have their own finger prints yet are related by a common thread as human beings. The common thread that exists in the music tuning of the Nusantara is that none of the intervals fall outside the boundary of 200 c. In other words, no interval is smaller than 200 c, nor is any interval larger than 290 c. And since traditional gamelan tuners in the Nusantara do not use any electronic or mechanical tools for measuring frequency, why do none of them violate the cultural boundaries? That is the local wisdom which belongs to the community of Nusantara Music.

## **Closing**

It is important, therefore, that when we hear a music system which sounds strange, let us not judge a priori that the music is inappropriate. The music is

appropriate to its own culture so it is not the music that is wrong but rather our ears that need to become more sensitive.

Thank you.

## REFERENCES

- Anno' Mariko. 2011. *Isso-ryunohkan (Noh flute): Tradition and continuity in the music of Noh drama*. ProQuest, UMI Dissertation Publishing.
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Ngeng dan Reng, Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawadan Kebyar Bali*. Surakarta ISI Press Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2014a. "Embat (The Core of Javanese Tuning System) in Danger" Paper presented at the 18<sup>th</sup> Asia and Pacific Society of Ethnomusicology (APSE) International Conference. Mahasarakham, Thailand, January, 9-11, 2014.
- \_\_\_\_\_. 2014b. *Kajian Musik Nusantara-2*. Second edition. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Hood, Mantle. . 1968:28-37 "Slendro and Pelog Redefined" *Selected Report Institute of Ethnomusicology UCLA Vol.1 No.1*,
- Kunst, Jaap. *Music in Java*. 2 vols, 1973. The Third Edition. The Hague, Netherland: MartinusNijhoff.
- Miller. Terry. 1985. *Traditional Music of the Lao: Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand (Contributions in Intercultural and Comparative Studies)Hardcover*. Connecticut: Greenwood Press.
- and Sean Williams (ed). 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge.
- Naron, Keo. 2005. *Cambodian Music*. Chicago:Art Media Resources.
- Phim, Toni Samantha and Ashley Thompson, 1999. *Dance in Cambodia (Images of Asia)*. Oxford: Oxford University Press, South East Asia.

## Brief Curriculum Vitae

Name	: Sri Hastanto
Place and Date of Birth	: Jombang, December 22 <sup>nd</sup> 1946
Education	: Ph.D. in Ethnomusicology University of Durham England United Kingdom, 1985
Address	: Pascasarjana ISI Surakarta, Jl. Ki Hajar Dewantara No.19 Jebres, Surakarta 57126
Occupations	: 1969 – now Lecturer at Akademi Seni Karawitan Indonesia (now Institute of Indonesian Arts Surakarta) 1986 – 1997 Director of Academy of Javanese Traditional Music and Indonesian College of Traditional Art 1999 – 2000 Director of The Art, Ministry of Education and Culture Republic of Indonesia 2000 – 2006 Director General for Culture Value, Art, and Film, Ministry of Culture and Tourism Republic of Indonesia 2006 – now Professor in Ethnomusicology at Indonesian Institute of Art (ISI) Surakarta.
Art and Academic Works	: Composing Javanese Gamelan Music for Churches, Dance, Theater, and Musical Concert  Speaker in Local, Regional, and International Seminar and Symposium  Writing books of Javanese Culture and Javanese Gamelan Music
Organizations	: Asia and The Pacific Cultural Centre for UNESCO (ACCU) ASEAN Committee of Culture and Information (ASEAN COCI) Society of Indonesian Javanese Churches Asia and The Pacific Society of Ethnomusicology (APSE)



**FACULTY OF LANGUAGES AND ARTS  
STATE UNIVERSITY OF PADANG**



# **CERTIFICATE**

No. 905/UN35.5/AK/2015

This is to certify that,

***Iri Hastanto***

has actively participated on International Seminar on Languages and Arts (ISLA)-4  
with the theme "Promoting Local Wisdom and Enhancing Better Learning on Language, Art, and Culture", held by  
Faculty of Languages and Arts, State University of Padang on October 23 - 24, 2015 in Padang, Indonesia

as

**Keynote Speaker**



**Prof. Dr. M. Zaim, M.Hum.**

**NIP. 19610321.198602.1.001**



Padang, October 24, 2015  
Head of Organizing Committee,

**Prof. Dr. Jufrizal, M. Hum.**

**NIP. 19670722.199203.1.003**





KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI  
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA  
LEMBAGA PENELITIAN, PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT,  
DAN PENGEMBANGAN PENDIDIKAN

Jalan Ki Hajar Dewantara No. 19, Jebres, Ketingan, Surakarta 57126  
Telepon 0271.647658; Faksimile. 0271.646175  
[www.isi-ska.ac.id](http://www.isi-ska.ac.id) e-mail: [lppmpp@isi-ska.ac.id](mailto:lppmpp@isi-ska.ac.id)

## SURAT KETERANGAN

No. 281/ IT6.2/ LT/ 2015

Ketua Lembaga Penelitian, Pengabdian Kepada Masyarakat dan Pengembangan Pendidikan ISI Surakarta menerangkan dengan sesungguhnya bahwa:

Nama	: Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar
NIP	: 194612221966061001
Pangkat/ Golongan	: Pembina Utama, IV/c
Jabatan	: Guru Besar

Telah melaksanakan tugas Presentasi Penelitian sebagai Pemakalah Utama dalam kegiatan Seminar Internasional ISLA (International Seminar on Languages and Arts) di Universitas Negeri Padang pada tanggal 23-24 Oktober 2015.

Demikian Surat Keterangan ini dibuat untuk dapat digunakan seperlunya.

Surakarta, 27 Oktober 2015

Ketua,



Dr. RM. Pramutomo, M.Hum  
NIP. 196810121995021001

# **KONTROVERSI PADA SLENDRO KERONCONG**

## **TESIS**

**Untuk memenuhi sebagian persyaratan  
guna mencapai derajat Sarjana S2  
Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Minat Studi Pengkajian Musik Nusantara**



diajukan oleh

**Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu**  
440/S2/KS/10


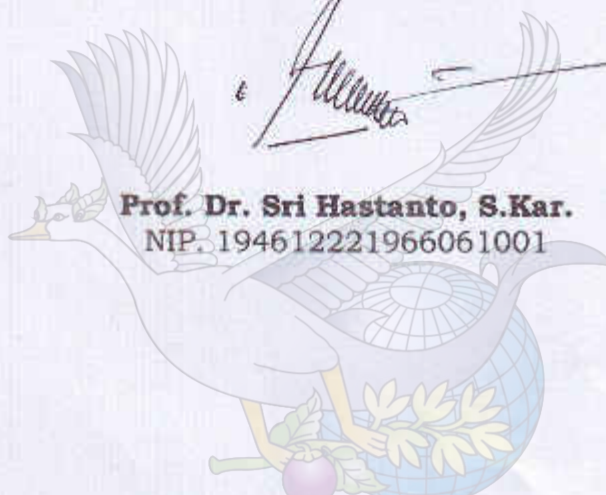
**Kepada  
PROGRAM PASCASARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI)  
SURAKARTA  
2014**



Disetujui dan disahkan oleh pembimbing

Surakarta, 26 September 2013

Pembimbing

**Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.**  
NIP. 194612221966061001

## TESIS

**KONTROVERSI PADA SLENDRO KERONCONG**

Dipersiapkan dan disusun oleh

**Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu**

440/S2/KS/10

Telah dipertahankan di depan dewan penguji

Pada tanggal 15 Nopember 2013

## Susunan Dewan Penguji

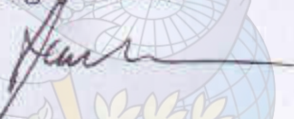
Pembimbing

**Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar**

Ketua Dewan Penguji

**Prof. Dr. Nanik Sri P., S.Kar, M.Si**

Penguji Utama

**Prof. Dr. Santosa, M.A, M.Mus**

Tesis ini telah diterima  
Sebagai salah satu persyaratan  
Memperoleh gelar Magister Seni (M.Sn.)  
Pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta, 15 Januari 2014

Direktur Pascasarjana

  
**Prof. Dr. Sri Rochana W, S.Kar., M.Hum.**

NIP. 195770411198132002



### **PERNYATAAN**

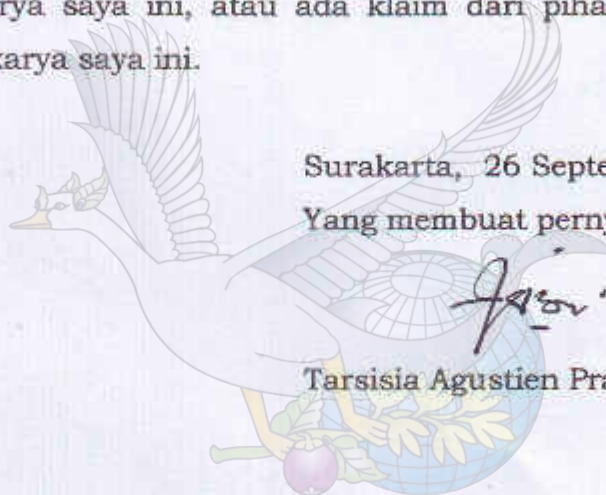
Dengan ini saya menyatakan bahwa tesis dengan judul "KONTROVERSI PADA SLENDRO KERONCONG" ini beserta seluruh isinya adalah benar-benar karya saya sendiri, dan saya tidak melakukan penjiplakan atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku dalam masyarakat keilmuan. Atas pernyataan ini, saya siap menanggung resiko/sanksi yang dijatuhkan kepada saya apabila di kemudian hari ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya saya ini, atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian karya saya ini.

Surakarta, 26 September 2013

Yang membuat pernyataan



Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu





## ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap perbedaan pendapat seniman keroncong dan karawitan terhadap tangga nada Slendro pada Keroncong dan menggali latar belakang munculnya perbedaan tersebut baik secara musikal maupun kultural yang dikaji melalui studi kualitatif guna mengungkapkan informasi yang jelas dan mendalam.

Untuk menggali permasalahan tersebut digunakan para pakar seni keroncong dan karawitan agar memberikan ‘penilaian’ rasa ‘mantap’, ‘kurang mantap’, dan ‘tidak mantap’ pada beberapa lagu langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan versi Keroncong dan versi gamelan. Pernyataan rasa ‘mantap’ diartikan sebagai sajian lagu Langgam Jawa dirasakan enak dan tidak *blero* atau fals. ‘Kurang mantap’ diartikan sebagai sajian lagu Langgam Jawa dirasakan terdapat beberapa nada yang tidak enak dan *blero* atau fals. ‘Tidak mantap’ diartikan sebagai sajian lagu Langgam Jawa sebagian besar atau semua nada dirasakan tidak enak dan *blero* atau fals.

Berdasarkan hasil penelitian menunjukkan: (1) Penyebab kontroversi terhadap penggunaan tangga nada Slendro dikalangan seniman Keroncong dan seniman Karawitan terdapat pada tangga nada Slendro yang diterapkan pada ansambel musik Keroncong, sedangkan tangga nada Slendro gamelan Jawa tidak melahirkan kontroversi. (2) Opini yang menyatakan bahwa tangga nada Slendro Keroncong *blero* dikemukakan oleh kelompok seniman Karawitan. Pernyataan ini berdasarkan data yang pada ekpserimen pertama menyatakan bahwa 52% para seniman karawitan yang menyatakan Slendro Keroncong ‘tidak mantap’ dan 28% menyatakan ‘kurang mantap’. Data tersebut didukung pada ekperimen yang kedua yang menyatakan 84% seniman karawitan menyatakan Slendro Keroncong ‘tidak mantap’ dan 12% menyatakan ‘kurang mantap’. (3) Berdasarkan studi terhadap skema interval tangga nada Slendro pada gamelan-gamelan Jawa yang dikomparasikan dengan Slendro Keroncong terjadi perbedaan jarak nada yang relatif signifikan sehingga mengakibatkan seniman karawitan berpendapat bahwa tangga nada Slendro Keroncong *blero* atau *fals*.

Kata kunci: Slendro, Keroncong, Kontroversi

## ABSTRACT

This study aims to reveal differences of opinion among *keroncong* and *karawitan* musicians about the Slendro scale in Keroncong and to explore the background for the rise of these differences both in musical and cultural terms done through a qualitative study to collect clear and thorough information.

To explore these issues, *keroncong* and *karawitan* experts and musicians were asked to give their assessment on the 'strength' (whether they are "strong", "not very strong", or "weak") of several Slendro Javanese style Keroncong songs (*langgam Jawa*) presented in two versions ie. Keroncong and gamelan. "Strong" is defined as when the notes used make pleasant sounds and nothing is out of tune. "Not very strong" means some of the notes used in the songs make less pleasant sounds and are out of tune or off key. "Weak" means most or all of the notes in the songs make unpleasant sounds and are out of tune or off key.

The result of the study indicates: (1) the cause of controversy among Keroncong and Karawitan musicians on the use of the Slendro scale lies at the use of the Slendro scale in keroncong musical ansamble. Its use in Javanese gamelan does not create any controversy. (2) It is the Karawitan musicians who have the opinion that the Keroncong Slendro interval is off key. This is shown in the data collected during the first experiment in which 52% of the Karawitan musicians agreed that the Keroncong Slendro was 'weak' and 28% thought 'not very strong'. This second experiment confirms this result and shows that 84% Karawitan musicians think Keroncong Slendro is 'weak' and 12% think it was 'not very strong'.

(3) A study of the scheme of Slendro scale intervals on the Javanese gamelan as compared to the Keroncong Slendro shows a relatively significant difference in intervals between notes which causes *karawitan* artists to feel that the Keroncong Slendro scale sounds off key.

Keywords: *Slendro*, *Keroncong*, Controversy

## KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa atas rahmat dan karunia yang dilimpahkan-Nya sehingga tesis ini terselesaikan dengan baik. Tesis ini mengungkap tentang kontroversi yang ada antara seniman keroncong dan seniman karawitan tentang langgam Jawa Slendro dalam keroncong.

Dalam kesempatan ini, penulis ingin menyampaikan rasa terima kasih sedalam-dalamnya kepada semua pihak, yang telah memberikan bantuan berupa arahan dan dorongan selama penulis studi. Oleh karena itu, penulis menyampaikan terima kasih dan penghargaan kepada yang terhormat :

1. Prof. DR. Sri Hastanto, S.Kar., selaku pembimbing yang telah banyak membantu mengarahkan, membimbing, dan memberikan dorongan sampai tesis ini terwujud.
2. Rektor Institut Seni Indonesia Surakarta, Direktur dan seluruh staf Program Pascasarjana, atas segala kebijaksanaan, perhatian, dan dorongan sehingga penulis selesai studi.
3. Kepala SMK 8 Surakarta, yang memberi kesempatan penulis untuk menempuh pendidikan Pascasarjana.
4. Teman-teman mahasiswa Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta yang telah memberikan dukungan moral sehingga penulis selesai studi.



5. Suamiku tercinta, dan anakku tersayang Lourentius Rendy Yuliawan Prabanto yang telah menemani dengan setia dan selalu mendoakan agar studiku dapat diselesaikan dengan baik.
6. Kedua orangtuaku Bpk MC. Soemedi dan Ibu CM. Titiek Sugiyarti, serta saudara-saudaraku yang telah memberikan semangat dan doa selama penulis menyelesaikan studi.
7. Para *expert* Keroncong dan Karawitan yang telah membantu dalam memberikan masukan dalam penelitian tesis ini.

Teriring doa semoga amal kebaikan dari berbagai pihak tersebut mendapat berkat dari Tuhan Yang Maha Kasih, dan semoga karya ilmiah ini bermanfaat bagi siapa saja yang membacanya. Amin.



Surakarta, 26 September 2013

Tarsisia Agustien Prabarini Rahayu

## DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL.....	i
HALAMAN JUDUL.....	ii
HALAMAN PERSETUJUAN .....	iii
HALAMAN PENGESAHAN.....	iv
HALAMAN PERNYATAAN.....	v
ABSTRAK.....	vi
ABSTRACT.....	vii
KATA PENGANTAR.....	viii
DAFTAR ISI.....	x
DAFTAR TABEL.....	xii
DAFTAR SKEMA .....	xiii
DAFTAR LAMPIRAN .....	xiv
 BAB I PENDAHULUAN .....	 1
A. Latar Belakang .....	1
B. Rumusan Masalah.....	5
C. Tujuan Penelitian .....	6
D. Manfaat Penelitian .....	7
E. Tinjauan Pustaka .....	8
F. Landasan Konseptual .....	9
G. Metode Penelitian .....	13
H. Sistematika Penulisan .....	19
 BAB II PERKEMBANGAN MUSIK KERONCONG.....	 21
A. Sejarah Keroncong.....	21
B. Alat-alat Musik Keroncong.....	27
C. Perkembangan Musik Keroncong Masa Kini.....	29
D. Jenis-jenis Lagu Keroncong .....	30
1. Keroncong Asli .....	30
2. Langgam Keroncong.....	31
3. Stambul.....	33
4. Keroncong Modern/Keroncong <i>Beat</i> .....	34
E. Langgam Jawa.....	33
 BAB III SISTEM TANGGA NADA KERONCONG DAN GAMELAN JAWA.....	 37
A. Tangga Nada Musik Keroncong .....	37
1. Keroncong dalam Tangga Nada Diatonis.....	38
2. Keroncong dalam Tangga Nada Pentatonis ....	50
B. Laras Slendro dan Pelog dalam Karawitan Jawa	52
1. Laras Slendro.....	54
2. Laras Pelog .....	56

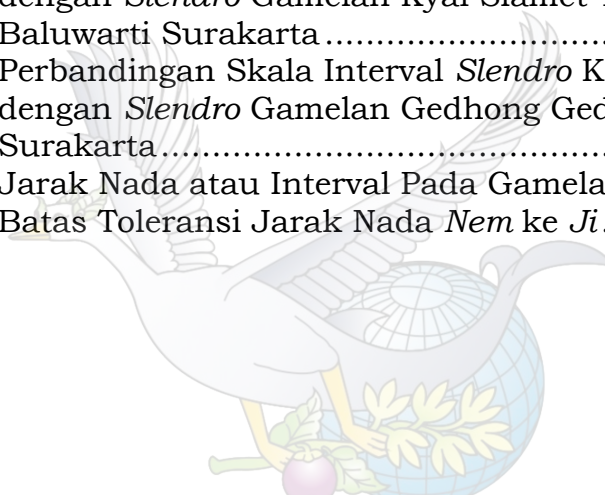
BAB IV ANALISIS PELARASAN SLENDRO KERONCONG .....	58
A. Komparasi Interval Tangga Nada Slendro Keroncong dan Slendro Gamelan .....	59
1. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan RRI .....	61
2. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Wayang Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta ....	62
3. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta .....	63
4. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta.....	65
B. Opini Slendro pada Langgam Jawa Bagi Seniman Keroncong dan Seniman Karawitan....	66
1. Eksperimen Pertama.....	67
a. Pernyataan Pakar/Empu Keroncong dan Karawitan Terhadap Lagu Langgam Jawa Slendro Versi Gamelan .....	69
b. Pernyataan Pakar/Empu Keroncong dan Karawitan Terhadap Lagu langgam Jawa Slendro Versi Keroncong .....	71
2. Eksperimen Kedua.....	74
a. Pernyataan Pakar/Empu Karawitan Terhadap Lagu Langgam Jawa Slendro Versi Gamelan.....	76
b. Pernyataan Pakar/Empu Karawitan Terhadap Lagu Langgam Jawa Slendro Versi Keroncong .....	78
C. Kontroversi Seniman Keroncong dan Seniman Karawitan Terhadap Tangga Nada Slendro Keroncong .....	81
BAB V KESIMPULAN DAN SARAN .....	89
A. Kesimpulan .....	89
B. Saran .....	91
DAFTAR PUSTAKA .....	93
DAFTAR NARASUMBER .....	95
GLOSARI.....	96
LAMPIRAN .....	103

## DAFTAR TABEL

Tabel 1	Interpretasi Penggunaan Tangga Nada .....	46
Tabel 2	Nama, Simbol dan Pengucapan :Laras Slendro.....	55
Tabel 3	Contoh Jangkah Laras Slendro Gamelan RRI dan TBS	55
Tabel 4	Nama dan Simbol Pada Laras Pelog.....	56
Tabel 5	Contoh Jangkah Pelog Bem dan Pelog Barang.....	57
Tabel 6	Perbandingan Interval Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan RRI .....	61
Tabel 7	Perbandingan Interval Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Taman Buduya Surakarta .....	62
Tabel 8	Perbandingan Skala Interval Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta.....	64
Tabel 9	Perbandingan Skala Interval Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta.....	65
Tabel 10	Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Keroncong dan Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Gamelan/Karawitan .....	69
Tabel 11	Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Keroncong dan Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Keroncong .....	71
Tabel 12	Pendapat Empu/Pakar Karawitan Terhadap Lagu Langgam Jawa Versi Keroncong.....	73
Tabel 13	Rekapitulasi hasil Penilaian Empu Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa versi Gamelan pada Eksperimen Kedua .....	76
Tabel 14	Rekapitulasi hasil Penilaian Empu Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa versi Keroncong pada Eksperimen Kedua .....	78
Tabel 15	Pendapat Empu Karawitan Terhadap Lagu Langgam Jawa versi Ansambel Keroncong pada Eksperimen Kedua.....	79
Tabel 16	Peningkatan Prosentase Opini Seniman Karawitan Terhadap Tangganada Slendro Keroncong .....	80
Tabel 17	Interval Terpendek dan Terjauh pada Sampel Gamelan.....	85
Tabel 18	Perbandingan Interval Slendro Keroncong dengan Jangkah Gamelan Jawa Secara Umum.....	87

## DAFTAR SKEMA

Skema 1	Interval Diatonis .....	4
Skema 2	Interval Pentatonis .....	9
Skema 3	Tangga Nada Mayor Dan Minor.....	39
Skema 4	Jarak Nada <i>Slendro</i> Keroncong .....	52
Skema 5	Jarak Nada <i>Pelog</i> Keroncong.....	52
Skema 6	Perbandingan Skala Interval <i>Slendro</i> Keroncong dengan <i>Slendro</i> Gamelan RRI Surakarta .....	61
Skema 7	Perbandingan Skala Interval <i>Slendro</i> Keroncong dengan <i>Slendro</i> Gamelan Wayang Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta.....	62
Skema 8	Perbandingan Skala Interval <i>Slendro</i> Keroncong dengan <i>Slendro</i> Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta .....	63
Skema 9	Perbandingan Skala Interval <i>Slendro</i> Keroncong dengan <i>Slendro</i> Gamelan Gedhong Gedhe Isi Surakarta.....	65
Skema 10	Jarak Nada atau Interval Pada Gamelan Sampel.....	84
Skema 11	Batas Toleransi Jarak Nada <i>Nem</i> ke <i>Ji</i> .....	86



## DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran 1	Foto Empu Keroncong dan Karawitan Pada Eksperimen Pertama.....	103
Lampiran 2	Foto Para Empu Karawitan Pada Eksperimen Kedua .....	105
Lampiran 3	Foto Pengambilan Data pada Eksperimen Pertama .	106
Lampiran 4	Foto Pengambilan Data pada Eksperimen Kedua ....	108
Lampiran 5	Foto Pembuatan Sampel Lagu untuk Pengambilan Data .....	109
Lampiran 6	Contoh Angket Pengambilan Data .....	110
Lampiran 8	Contoh Format Biodata Narasumber .....	111





# **BAB I PENDAHULUAN**

## **A. Latar Belakang Masalah**

Musik keroncong merupakan salah satu jenis musik di Indonesia yang sudah ada sejak ratusan tahun yang lalu. Musik ini merupakan hasil pengembangan dari musik rakyat Portugis yang disebut *Fado*, yaitu permainan gitar berbagai ukuran yang mengiringi *solo vocal*. *Fado* dibawa oleh bangsa Portugis sekitar tahun 1512 pada saat melakukan perluasan daerah kekuasaan sebagai tujuan untuk mencari rempah-rempah serta menyebarkan agama Kristen pada setiap wilayah jajahannya termasuk Indonesia.

Setelah ada di Indonesia, *Fado* kemudian dikembangkan sehingga saat ini masyarakat menyebutnya dengan musik keroncong. Dari perkembangan tersebut, tidak diketahui secara pasti kapan mulainya perubahan formasi musik keroncong terbentuk seperti saat ini. Penggabungan berbagai alat musik seperti : violin, flute, gitar, cak, cuk, celo, dan bas merupakan formasi musik keroncong yang sampai saat ini masih hidup dan berkembang di masyarakat. Namun demikian, walaupun tidak diketahui kapan muncul formasi standar itu, bentuk-bentuk lagu

keroncong bisa diidentifikasi, seperti misalnya keroncong asli, langgam keroncong, langgam Jawa, stambul.

Keroncong yang merupakan salah satu genre musik di Indonesia memang memiliki peminat tersendiri serta sejarah yang spesifik. Walaupun musik keroncong bukan merupakan musik asli Indonesia (Prier, 2009:88), namun keberadaannya sudah menyatu dengan kebudayaan Indonesia dan menjadi salah satu jenis musik nusantara yang diakui oleh seluruh masyarakat Indonesia. Keberadaannya menjadi kekuatan budaya yang unik untuk bisa bersaing di ranah regional dan internasional. Walaupun perkembangan musik keroncong tidak sepesat musik pop komersial, namun karya-karya baru yang inovatif terus muncul, dan terus ada.

Banyak ragam atau jenis lagu keroncong yang ada, yaitu keroncong asli, langgam, stambul, dan sebagainya. Dalam musik keroncong, jenis langgam ada dua yaitu langgam keroncong dan langgam daerah. Lagu jenis langgam daerah ini lebih banyak berkembang di daerah Jawa, sehingga disebut dengan langgam Jawa karena penciptanya memang orang Jawa yang secara kebiasaan dan kehidupannya sudah menyatu secara budaya dengan gamelan Jawa, sehingga langgam Jawa identik dengan pelarasan Pelog dan Slendro. Namun demikian di luar Jawa juga ada langgam dari beberapa daerah, seperti dari daerah Makasar,

namun memang kurang dikenal dibanding dengan langgam daerah dari Jawa

Sesuai dengan ragam jenisnya, yaitu langgam Jawa atau langgam daerah, lagu ini banyak diciptakan oleh para seniman Jawa terutama daerah Surakarta dan Yogyakarta, yang merupakan kota di mana musik keroncong banyak berkembang. Dikatakan langgam Jawa karena bahasa yang dipakai juga bahasa Jawa atau daerah. Selain itu langgam Jawa juga banyak dipengaruhi oleh instrumen gamelan atau karawitan yang ada dan berkembang di daerah tersebut.

Sistem pelarasan gamelan Jawa atau karawitan dikenal dengan nama Slendro dan Pelog. Sistem pelarasan ini juga dipakai pada gamelan Sunda dan Bali<sup>1</sup>. Laras Slendro adalah sistem pelarasan lima nada dengan jarak hampir sama antara nada yang satu dengan nada urutannya. Dalam gamelan Jawa, simbol yang dipakai untuk sistem pelarasannya adalah :1 : *penunggul* (*pn*), 2 : *gulu* (*gl*), 3 : *dhadha* (*dd*), 5 : *lima* (*lm*), dan 6 : *nem* (*nm*) (Supanggah, 2002:86), sedangkan untuk jarak antara nada satu dengan yang lain tidak ada patokan yang dipakai seperti pada pelarasan barat yang menggunakan patokan nada “a” dengan frekuensi 440 hertz, karena pelarasan Jawa menggunakan embat, yaitu pergeseran dalam penalaan nada gamelan. Sedang Pelog juga

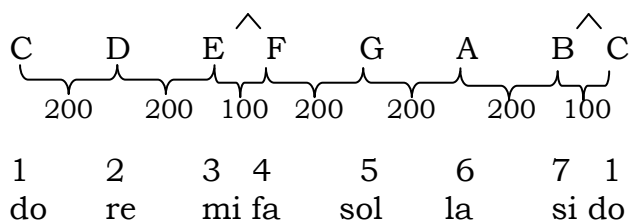
---

<sup>1</sup> Di dua daerah itu memiliki nama yang berbeda, di Sunda disebut tangga nada Daminatila dan di Bali disebut tangga nada Dong-ding.

sistem pelarasan lima nada yang terdiri atas dua kelompok. Kelompok pertama berjumlah dua nada berjarak pendek, kelompok kedua terdiri dari tiga nada juga berjarak pendek. Kedua kelompok itu dipisahkan dengan jarak panjang. Kedua pelarasan tersebut biasa disebut *semi absolute pitch*. Namun dalam hal ini penulis akan membatasi pada lagu-lagu langgam Jawa yang oleh masyarakat keroncong disebut dengan Laras Slendro, yang kemudian disebut sebagai langgam Jawa Laras Slendro.

Sementara dalam musik keroncong, instrumennya menggunakan laras atau tangga nada diatonis, yaitu laras-laras nada yang menggunakan tangga nada kromatik yang berjarak 100 cent setiap setengah nada dan 200 cent setiap nada dan masing-masing nada mempunyai frekuensi yang sudah dibakukan (Jacobs, 1958:128).

Susunan nada dalam musik diatonis:



Kembali pada masalah langgam Jawa, lagu jenis ini juga dapat dimainkan dengan instrumen gamelan bahkan ada beberapa lagu yang memang diciptakan untuk musik gamelan.

Namun dalam kenyataannya di masyarakat muncul permasalahan terutama para seniman karawitan yang merasa kurang pas jika mendengarkan langgam Jawa yang berpredikat Laras Slendro dimainkan dengan instrumen keroncong. Mereka kadang menyebutnya *blero-fals*.

Untuk memainkan langgam Jawa, para pemain keroncong juga sering menjumpai kesulitan dalam masalah akor (bunyi dua nada atau lebih yang dimainkan bersama), karena akor<sup>2</sup> di karawitan Jawa berbeda dengan akor Barat, sedangkan musik keroncong cenderung memakai harmonisasi Barat.

Dari pemaparan di atas, muncul permasalahan langgam Jawa Laras Slendro antara seniman karawitan dan para pemain keroncong yang tidak bisa disatukan sampai saat ini, sehingga muncul keinginan untuk membuat eksplanasi tuntas tentang perbedaan tersebut.

## **B. Rumusan Masalah**

Guna mencapai pada tujuan itu ada beberapa masalah yang harus dipecahkan terlebih dahulu dengan rumusan sebagai berikut.

---

<sup>2</sup> Akor dalam karawitan Jawa dikenal dengan istilah *gembyang*, *kempyung*, *salang gumun*, dan lain sebagainya

1. Apa yang dimaksud dengan pelarasan *slendro* pada keroncong dan karawitan?
2. Bagaimanakah perbedaan pendapat atau opini antara kelompok seniman keroncong dan karawitan terhadap Laras Slendro keroncong?
3. Mengapa banyak seniman karawitan yang menganggap bahwa *slendro* pada keroncong tersebut *blero-fals*?

### **C. Tujuan Penelitian**

Pada latar belakang telah diungkapkan bahwa tangga nada slendro keroncong mengadopsi sistem pelarasan slendro gamelan Jawa. Tangga nada slendro keroncong yang berbasis pada sistem *tuning* diatonis barat yang telah dibakukan frekwensinya tentu saja memiliki 'rasa musikal' yang berbeda atau tidak dapat persis sama dengan slendro gamelan Jawa. Hal ini menimbulkan perbedaan opini antara seniman keroncong dengan seniman karawitan.

Berkaitan dengan hal tersebut, maka tujuan penelitian ini adalah (1) mengungkapkan perbedaan pendapat antara seniman keroncong dan seniman karawitan terhadap rasa musikal yang ditimbulkan karena munculnya tangga nada slendro keroncong,



dan (2) faktor penyebab timbulnya kontroversi perbedaan pendapat antara seniman keroncong dengan seniman karawitan.

#### **D. Manfaat Penelitian**

Manfaat penelitian ini diharapkan dapat memberikan wawasan kepada para seniman karawitan maupun keroncong tentang perbedaan pelarasan yang menjadi “pertentangan” saat ini, sehingga mereka memahami bahwa perbedaan tersebut secara kultural merupakan fenomena biasa. Selain itu, hasil dari penelitian ini juga dapat menjadi acuan untuk penelitian-penelitian selanjutnya yang membahas musik keroncong secara musikologis maupun dalam pengembangan studi karawitan secara tekstual.

Bagi peneliti, tulisan ini memiliki manfaat untuk meningkatkan kemampuan di bidang penelitian dan sebagai salah satu syarat untuk menyelesaikan studi pada Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta, jurusan Pengkajian seni.

#### **E. Tinjauan Pustaka**

“Langgam Jawa, Faktor-faktor Penyebab dan Wujud Perkembangan Tahun 1967-1971”, merupakan skripsi yang ditulis oleh Adi Wasono, mengupas tentang munculnya langgam Jawa dalam keroncong baik yang menggunakan Laras Pelog maupun Slendro. Langgam Jawa pada keroncong banyak dipengaruhi oleh alat musik gamelan sehingga tangga nada yang digunakan mengambil istilah dalam karawitan (1999: 47). Walau tulisan ini menyinggung tentang laras pada langgam Jawa, tapi tidak fokus dalam penelitian sekarang yang mengupas tentang Laras Slendro pada langgam Jawa.

Sri Hastanto, dalam laporan penelitian tahun 2009, tentang “Konsep Embat dalam Karawitan Jawa”. Di dalam gamelan terdapat dua sistem pelarasan yaitu laras *sléndro* dan laras *pélog*. Keduanya merupakan sistem pelarasan lima nada. Di dalam laras *pélog* terdapat dua sub laras yaitu *pélog barang* dan *pélog bêm* yang masing-masing sub laras itu mempunyai satu nada alternatif dan nada lintasan sehingga bila kedua sub laras itu digabungkan dalam gamelan (terlihat di dalam beberapa *ricikan* gamelan *pélog*) secara fisik terdapat 7 nada. Nama nada-nada tersebut adalah:

*Sléndro* : *barang – gulu – dhadha – lima – nêm – barang*

disebut satu *gêmbyang* demikian pula dari nada *gulu* ke nada *gulu* berikutnya demikian dan seterusnya

┌────────── satu gêmbyang ───────────┐  
*Pélog Bêm* : *pênunggul –gulu– dhadha– pélog – nêm – pênunggul*  
*Pélog Barang*: *barang – gulu – dhadha – pélog – nêm – barang*  
 └────────── satu gêmbyang ───────────┘

Penelitian Hastanto menyebutkan istilah Laras Slendro dalam karawitan. Namun lebih lanjut tidak membicarakan Slendro yang lain seperti yang dimaksud dalam penelitian ini

Dalam buku “Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa”, oleh Sri Hastanto, juga mengupas secara lengkap tentang seluk beluk gamelan, pelarasan, serta permainan dalam berbagai gending, namun pelarasan di sini hanya sebatas pada karawitan, tidak menyinggung sama sekali pelarasan dalam keroncong (Hastanto, 2009).

## **F. Landasan Konseptual**

Pada permasalahan pertama, pelarasan Slendro dalam hal ini akan dikupas menggunakan menggunakan konsep embat yang dalam laporan penelitian Sri Hastanto. Laporan itu menyatakan bahwa setiap *laras* mempunyai sejumlah nada tertentu dengan tinggi rendah (*pitch*) yang berurutan dari nada tinggi ke nada rendah atau sebaliknya dari rendah ke nada tinggi. Seberapa tinggi

dan rendahnya nada secara internasional diukur dengan berapa kali getaran perdetik yang disingkat *cps* (*circles per second*) dalam bahasa Inggris dan di dalam bahasa Jerman disebut *hertz*.<sup>3</sup> Istilah yang kedua itulah yang lebih populer digunakan di dalam dunia karawitan. Penelitian ini juga menggunakan istilah *hertz* yang sering disingkat dengan 'Hz'. Jadi kita dapat mengatakan misalnya nada pertama 450 Hz, nada kedua 575 Hz, nada ketiga 658 Hz dan sebagainya. Di antara nada satu dengan urutannya – karena mempunyai perbedaan tinggi rendah – dengan demikian mempunyai jarak yang disebut jarak nada. Di dalam musik Barat disebut *interval*. Tetapi di dalam penelitian ini peneliti tidak akan menggunakan kata *interval* sebab kata itu di dalam musik barat telah mempunyai konotasi yang erat hubungannya dengan konsep harmoni. Jadi di dalam penelitian ini akan menggunakan istilah 'jarak nada' atau dalam istilah Jawanya adalah "*jangkah*". Tentu saja jarak nada tidak dapat mempunyai satuan ukuran lain. Secara internasional untuk jarak nada disetujui menggunakan penemuan Alexander John Ellis yaitu dengan satuan *cent*. Menurut para pelaras gamelan (*gamelan tuners*) *êmbat* itu dibentuk dengan mengatur struktur *jangkah* tertentu di dalam sebuah laras (Hastanto, 2010:5).

Untuk selanjutnya juga menggunakan *Konsep Pathet dalam*

---

<sup>3</sup> Diambil dari nama penemunya seorang Jerman bernama Dr. Hertz

*Karawitan Jawa* dengan penulis yang sama yaitu Sri Hastanto yang mengulas tentang sistem pelarasan nada dalam gamelan. Secara garis besar terdapat dua jenis pelarasan yaitu Laras Slendro dan Pelog yang keduanya merupakan sistem pelarasan 5 (lima) nada. Kajian dalam tulisan Sri Hastanto tersebut difokuskan pada sistem pelarasan Slendro gamelan (Hastanto, 2009).

Untuk permasalahan kedua, akan dikupas dengan konsep *cultural habit* yang terbentuk karena kebiasaan sehari-hari yang dihadapi sehingga kebiasaan tersebut sudah melekat dalam diri seseorang. Konsep ini digunakan untuk mengetahui latar belakang para seniman dalam memberikan opini pada tangga nada Slendro keroncong. (Sumarsam, 2003).

Berkaitan dengan keberadaan seni musik keroncong di Indonesia digunakan tulisan R. Agoes Sriwidjajadi, yang menjelaskan hubungan antara musik keroncong sebagai tradisi dan hubungannya dengan modernitas, yang terbentuk dari manifestasi budaya musikal, yaitu produk dari perpaduan dua budaya musikal yang berbeda, yaitu budaya barat (modern) dan budaya lokal (tradisional dan daerah), serta dipergunakan untuk menjelaskan fakta-fakta yang berkenaan dengan arah musik keroncong ke depan (Sriwidjajadi, 2007).

Sedangkan untuk mengupas tentang pengetahuan musik keroncong digunakan buku Harmunah, yang berisi tentang

pengetahuan dasar mengenai musik keroncong, sejarah serta gaya dan perkembangannya (Harmunah, 1996), dan tulisan dari Viktor Ganap, yang menjelaskan tentang sejarah dan latar belakang keroncong. (Ganap, 2011).

Untuk permasalahan yang ketiga yaitu faktor apa saja yang membedakan antara tangga nada Slendro pada karawitan dengan keroncong, sehingga terjadi pertentangan dengan seniman karawitan, akan diselesaikan dengan cara menggunakan disiplin seni (seni sebagai subjek) dengan berbagai eksperimen dan data-data dari lapangan, karena sepanjang pengetahuan belum ada yang meneliti tentang masalah pertentangan yang terjadi antara seniman keroncong dengan seniman karawitan dalam menyikapi penggunaan tangga nada Slendro pada keduanya yang pada kenyataannya memang berbeda konsep dalam pelarasan, namun sama dalam penggunaan istilah.

### **G. Metode Penelitian**

Penelitian ini menggunakan metoda penelitian kualitatif, dengan jenis analisisnya menggunakan model diskriptif. Data-data yang diperlukan untuk menjawab persoalan yang diajukan diperoleh melalui studi pustaka, wawancara, observasi dan eksperimen, yang semuanya berupa uraian kata-kata. Hal-hal



yang bersifat kuantitatif hanya digunakan sebagai data pendukung misalnya untuk mengukur jarak nada dalam Laras Slendro gamelan dan keroncong, dan prosentase untuk menentukan seberapa banyak pendapat seniman terhadap Laras Slendro gamelan dan *slendro* keroncong.

Metode penelitian kualitatif ini diawali dengan pengumpulan data. Data yang diperlukan dalam penelitian ini adalah : data tentang Laras Slendro, lagu Laras Slendro dalam keroncong, pendapat para seniman keroncong dan karawitan tentang penggunaan Laras Slendro pada keroncong.

Pada penelitian ini menggunakan *ekspert* dalam bidang musik keroncong dan *ekspert* bidang seni karawitan, untuk mewakili pendapat para seniman keroncong dan karawitan. Alasan penggunaan para *ekspert* adalah (1) ahli di bidang musik keroncong atau seni karawitan, (2) *ekspert* diambil dari para praktisi dan atau akademisi, sehingga baik secara implementasi lapangan maupun secara akademis dapat dipertanggungjawabkan. Azas pengambilan *ekspert* ini juga sejalan dengan metode *expert judgment* dalam metode penelitian yang memperkenankan para ahli untuk memberikan penilaian terhadap objek tertentu, disamping tetap memperhatikan tri angulasi dengan cara wawancara dan studi pustaka.

Dalam analisis data, untuk mengetahui frekwensi Laras Slendro dari masing-masing tangga nada akan digunakan *software Audio Spectrum*, dan sebagai alat bantu akan digunakan *software Cool Edit Pro*.

Untuk pengumpulan data dilakukan lewat beberapa tahap, yaitu :

#### 1. Studi Pustaka

Data tentang laras sledro akan dikumpulkan lewat beberapa buku antara lain, *Konsep Embat dalam Karawitan Jawa* (Sri Hastanto, 2010) serta *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (Hastanto, 2009) keduanya mengupas tuntas tentang Laras Slendro yang akan digunakan sebagai pisau bedah dalam penelitian.

Untuk bahasan rasa dalam Laras Slendro menggunakan buku Sumarsam yang berjudul *Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa* (Sumarsam, 2003).

Sejarah keroncong serta pengetahuan dasar mengenai musik keroncong menggunakan buku *Sejarah, Perkembangan, dan Gaya Musik Keroncong* (Harmunah, 1996), serta buku *Krontjong Toegoe* (Ganap, 2011).

Lagu-lagu langgam Jawa *Laras Slendro* dikumpulkan lewat buku *Kumpulan Lagu Keroncong dan Langgam Jawa*, (Andjar Any), *Aneka Lagu Langgam dan Keroncong*, (Ismanto

dan BHAS. Waluyo), *Lagu-lagu Ciptaan gesang*, (R. Wardoyo),  
*Kumpulan Lagu-lagu Keroncong*, (Ismanto dan Waluyo)

## 2. Observasi dan Eksperimen

Observasi dan eksperimen dalam penelitian ini dilakukan dengan cara berurutan dengan langkah-langkah sebagai berikut.

- a. Teknik observasi atau pengamatan dilakukan pada:
  - (1) perhelatan atau hajatan yang melibatkan pertunjukan keroncong atau klenengan dalam kerangka mencari data tentang lagu-lagu langgam Jawa Laras Slendro yang sering dinyanyikan. (2) Toko kaset dan CD untuk mengidentifikasi lagu-lagu yang menjadi minat pembeli. (3) Pementasan dan latihan group keroncong Swastika pimpinan Danis Sugiyanto dan group keroncong HAMKRI pimpinan Waldjinah. Observasi difokuskan pada lagu langgam Jawa yang berbasis pada tangga nada Slendro.
- b. Berdasarkan hasil amatan, dapat dilakukan identifikasi bahwa lagu-lagu langgam yang sering ditampilkan atau dinyanyikan adalah (1) Caping Gunung, (2) Kacu-kacu, (3) Kadung Tresna, (4) Ngimpi, dan (5) Nusul.
- c. Langkah selanjutnya, untuk menggali opini maka dilakukan perekaman lima lagu langgam tersebut. Lagu-

direkam dengan dua versi yakni versi keroncong dan versi gamelan. Perekaman lagu langgam Jawa yang diiringi ansambel keroncong dilakukan di Studio Plente Surakarta. Perekaman lagu langgam Jawa versi karawitan dengan menggunakan perangkat gamelan ageng Jawa dilakukan di studio R.40 SMKN 8 Surakarta.

- d. Langkah selanjutnya, peneliti mencari ekspert keroncong dan karawitan untuk memberikan opini terhadap tangga nada Slendro keroncong. Fungsi ekspert dalam penelitian ini adalah mewakili kelompok seniman keroncong dan karawitan. Ekspert yang dipilih berdasarkan klasifikasi seniman akademis dan seniman non akademis. Hal ini dilakukan untuk menjawab pertanyaan 'apakah terdapat perbedaan opini antara seniman keroncong dan karawitan, dan apakah terdapat perbedaan pendapat antara keroncong
- e. Hasil rekaman lagu digunakan sebagai alat pengumpul data pada eksperimen pertama dan kedua. Eksperimen dilakukan dengan cara peneliti mengundang ekspert keroncong dan karawitan untuk memberikan opini tentang penggunaan Laras Slendro. Opini tersebut digali dengan cara memperdengarkan sampel lagu langgam Jawa yang berbasis Laras Slendro Keroncong dan Laras Slendro

Gamelan. Eksperimen dilakukan tanggal 27 Agustus 2012 untuk pengambilan data pertama dan pada tanggal 3 Oktober 2013 untuk pengambilan data kedua yang berfungsi sebagai penguat dalam analisis. (lihat lampiran data hasil eksperimen)

### 3. Wawancara

Teknik ini terutama digunakan untuk memperoleh data yang bersifat verbal dan mendalam yang tidak dapat diperoleh dengan cara pengamatan, ataupun untuk mendapatkan informasi lebih dalam dari hasil pengamatan.

Wawancara lebih diutamakan kepada para pemain keroncong terutama orang yang memilih kompetensi dalam bidang keroncong, vokalis/penyanyi keroncong, pemain keyboard, serta ahli atau beberapa dosen di Pascasarjana yang yang mempunyai kompetensi tentang keroncong dan karawitan. (Lihat lampiran nara sumber) Untuk memperoleh data yang valid dan akurat, peneliti melakukan uji keabsahan data dengan menggunakan model Tri Angulasi Data, serta melakukan *check*, *cross check*, serta *re check*. Setelah data-data yang diperlukan terkumpul maka selanjutnya dilakukan analisis data. Menurut Miles & Huberman (1992: 16) dalam analisis data kualitatif melalui tahapan sebagai berikut:

a. *Reduksi Data*

*Reduksi data* diartikan sebagai proses pemilihan, pemusatan perhatian pada penyederhanaan, pengabstrakan, dan transformasi data “kasar” yang muncul dari catatan-catatan tertulis di lapangan. Reduksi data berlangsung terus-menerus selama proses penelitian kualitatif berlangsung. Pada tahap reduksi ini, peneliti mencatat dan merangkum uraian yang panjang kemudian memisah-misah atau mengklasifikasikan data menjadi beberapa kelompok sehingga lebih mudah dalam menganalisis.

b. *Display Data*

*Display data* dalam penelitian ini adalah kegiatan mengklasifikasikan data yang diperoleh untuk mendapatkan gambaran secara keseluruhan mengenai pendapat seniman keroncong dan karawitan terhadap terhadap tangga nada Slendro keroncong.

c. *Pengambilan Kesimpulan*

Setelah hasil reduksi dan displai data diperoleh maka langkah terakhir yang peneliti lakukan adalah mengambil kesimpulan sesuai dengan objek penelitian. Dalam langkah-langkah tersebut peneliti menganalisis data menjadi suatu



catatan yang sistematis dan bermakna, sehingga dalam mendeskripsikan hasil analisisnya menjadi lengkap.

## **H. Sistematika Penulisan**

Penelitian ini akan disajikan secara runtut, terpola dalam kerangka berpikir yang logis dan berkesinambungan. Adapun sistematika penulisan ini adalah sebagai berikut.

Bab I Pendahuluan. Berisi uraian tentang pendahuluan yang membahas tentang garis-garis besar penelitian, meliputi : Latar Belakang Masalah, Perumusan Masalah, Tujuan Penelitian, Manfaat Penelitian, Tinjauan Pustaka, Landasan Konseptual, Metode Penelitian, dan Sistematika Penulisan.

Bab II Perkembangan Musik Keroncong. Bab ini memaparkan tentang sejarah keroncong yang berawal dari musik *Fado* sampai saat ini, jenis-jenis musik keroncong hingga pada langgam Jawa.

Bab III Sistem Tangga Nada Keroncong dan Gamelan Jawa. Bab ini membahas tentang sistem tangga nada diatonik mayor dan minor, serta tangga nada pentatonis Laras Slendro dan Pelog pada gamelan Jawa. Selain itu juga membahas tentang tangga nada *Slendro* keroncong dan Pelog keroncong.

Bab IV Analisis Pelarasan *Slendro* Keroncong. Bab ini berisi tentang komparasi tangga nada *Slendro* keroncong dan *Slendro* gamelan, opini *Slendro* pada langgam Jawa di lingkungan karawitan dan kontroversi seniman keroncong dan seniman karawitan terhadap tangga nada *slendro* keroncong.

Bab V Penutup. Bab ini merupakan bagian akhir dari pelaporan tesis, berupa penutup yang berisi kesimpulan penelitian dan saran.



## **BAB II** **PERKEMBANGAN MUSIK KERONCONG**

### **A. Sejarah Keroncong**

Seperti diketahui bahwa *cikal bakal* musik keroncong masuk ke Indonesia sekitar tahun 1512, yaitu pada waktu ekspedisi Portugis pimpinan Alfonso de Albuquerque datang ke Malaka dan Maluku tahun 1512 (Ganap, 2011:1). Para pelaut Portugis membawa lagu jenis Fado, yaitu lagu rakyat Portugis bernada Arab. Pengaruh Arab sangat kental dalam lagu Fado, karena jauh sebelum bangsa Portugis terlibat dalam petualangan bahari, wilayah mereka pada tahun 711 didatangi oleh kaum Muslim, yaitu bangsa Moor dari Afrika Utara dan bangsa Arab Berber (Ganap, 2011:78).

Pada tahun 1596 kapal Belanda mulai berlabuh di Jayakarta, lalu pada tahun 1602 Belanda mendirikan perusahaan dagang *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* (VOC). Gubernur Jenderal VOC Jan Pieterszoon Coen pada tahun 1619 menaklukkan Jayakarta, lalu membangun kota dengan nama Batavia. Ketika tahun 1641 berhasil merebut kekuasaan Portugis di Malaka, mereka membawa sejumlah tawanan perang yang kebanyakan orang Bengali dan Coromandel asal India ke Batavia. VOC memberlakukan tawanan Portugis sebagai budak, dan

melarang mereka beribadat secara Katolik. VOC kemudian menawarkan pembebasan mereka dengan syarat berpindah ke agama Protestan dan mereka kemudian dibebaskan dari perbudakan, dan kewajiban membayar pajak. Mereka disebut sebagai kaum *Merdequas*, atau *mardijkers* menurut lafal Belanda, yang berarti pembebasan pajak (Harmunah, 1987:8). Setelah mereka berpindah agama, VOC kemudian memberikan mereka sebuah areal pemukiman baru di luar kota Batavia, yang sekarang dikenal dengan Kampung Tugu (Ganap, 2011:2). Dari hal tersebut menyebabkan kebiasaan para budak menyanyikan lagu-lagu Fado diganti dengan menyanyikan lagu-lagu seperti dalam repertoar lagu Gereja Kristen Protestan.

Pada tahun 1661 para *mardijkers* berhasil membuat instrumen sendiri yang dinamakan keroncong berdawai lima yaitu jitera, prounga, dan macina. Karena bunyi instrumen tersebut berbunyi 'crong-crong-crong' maka ahirnya dinamakan keroncong.

Namun menurut ahli musik lainnya asal nama keroncong berasal dari terjemahan bunyi alat musik semacam gitar kecil dari Polynesia bertali lima, yang sering disebut dengan ukulele. Selain itu ada pula yang berpendapat bahwa nama keroncong berasal dari bunyi gelang kaki penari *Ngremo* (tarian dari Madura)<sup>1</sup>. Penari ini berpakaian seperti pelaut Madura dengan ditambah sepasang

---

<sup>1</sup> Jawa Timur

gelang kelinting pada mata kakinya. Pendapat lainnya mengatakan bahwa keroncong berasal dari bahasa Portugis sendiri (Harmunah,1987:9).

Dari beberapa pendapat di atas jelaslah bahwa pengertian keroncong sangat kabur. Namun menurut Harmunah pendapat di atas yang paling dekat dengan arti kata keroncong yaitu terjemahan bunyi alat ukulele yang dimainkan secara *arpeggio* (*rasqueado* – Spanyol),<sup>2</sup> dan menimbulkan bunyi ‘crong-crong-crong’ akhirnya timbul istilah “keroncong”.

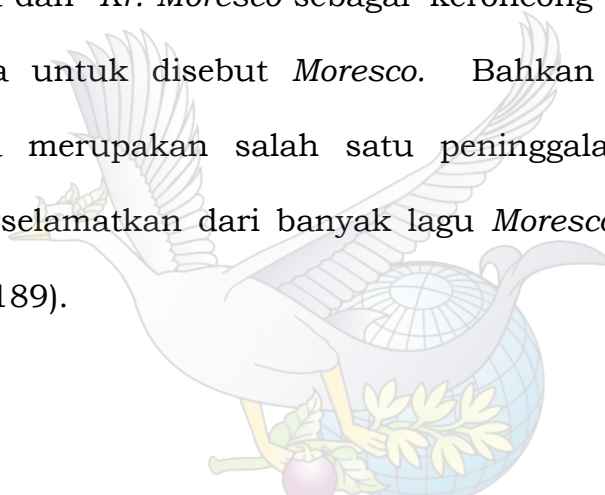
Dengan diciptakannya ketiga macam alat musik itulah pada akhirnya terbentuk kelompok musik yang oleh kaum *mardijkers* mereka namakan *Krontjong Toegoe*. Beberapa lagu yang dibawakan oleh kelompok tersebut adalah lagu dari Portugis, seperti *Moresco*; *Prounga*; dan *Cafrinju*. Dari repertoar di atas, hanya lagu *Moresco*<sup>3</sup> saja yang masih dinyanyikan sampai saat ini, sehingga menjadi satu-satunya bukti penting adanya pengaruh Portugis pada musik keroncong. Lagu *moresco* berlatarbelakang budaya Moor, karena semua jenis kesenian yang berasal dari budaya orang Moor yang kemudian menjadi tarian atau lagu Portugis disebut *Moresco* (Ganap, 2011:103).

---

<sup>2</sup> Teknik permainan music dimana nada-nada dibunyikan tidak serentak tetapi dimainkan satu persatu dengan tempo cepat, seperti pada harpa. Biasanya dari bawah ke atas (Karl-Edmund Prier,SJ, 2009:11)

<sup>3</sup> Satu-satunya data yang tersedia tentang notasi *Moresco* ditulis oleh A.Th. Manusama, ditulis dalam tangganada F Mayor.

Lagu *Moresco* yang ditulis itu memang tidak dikenal di Indonesia, karena lagu *Moresco* yang populer adalah lagu dalam bentuk ‘keroncong asli’ dengan judul *Kr.Moritsku*<sup>4</sup>. Memang ada persamaan motif<sup>5</sup> dalam kedua varian tersebut namun tidak terlalu menonjol. Sebenarnya perbedaan tidak menjadi masalah karena *Moresco* dapat hadir pada semua jenis lagu yang berasal dari orang Moor. Dengan demikian, *Moresco* menurut varian Manusama dan *Kr. Moresco* sebagai ‘keroncong asli’ memiliki hak yang sama untuk disebut *Moresco*. Bahkan *Moresco* varian Manusama merupakan salah satu peninggalan Portugis yang sempat terselamatkan dari banyak lagu *Moresco* lainnya (Ganap, 2011:188-189).



---

<sup>4</sup> Ciptaan Kusbini

<sup>5</sup> Bagian terkecil dari suatu kalimat lagu, baik berupa kata, suku kata atau anak kalimat yang dapat dikembangkan.





Gambar 1. Lagu Moresco, varian Manusama

Melalui *Kerontjong Toegoe* dari kampung Tugu, musik keroncong menjadi semakin populer di kampung-kampung di Batavia terutama di daerah Kemayoran dan Gambir (Mack, 1995:582), yang terlihat dengan adanya lagu Kr. Kemayoran dan Kr. Pasar Gambir. Tidak hanya di Batavia saja, musik keroncong juga berkembang seperti di kota Ambon, Makasar, Bandung, Semarang, Yogyakarta, Surakarta dan Surabaya (Harmunah, 1987:10)

Musik keroncong ini berkembang di pulau Jawa sekitar abad ke XX, yang dalam perkembangannya terpengaruh oleh

musik-musik daerah, terutama di Jakarta, dan Jawa Tengah yaitu Yogyakarta dan Surakarta, Jawa Timur (Surabaya).

Perkembangan musik keroncong di Jawa Timur di daerah Surabaya, diawali dengan seni teater daerah yang bernama *Tonil*, kesenian tersebut mulanya dimainkan untuk menghibur pedagang permadani dari Turki yang singgah di pelabuhan Tanjung Perak. Tidak diketahui kapan mulanya, kesenian Tonil berubah nama menjadi komedi Stambul, mengambil nama ibukota Turki. Komedi Stambul mempergunakan lagu-lagu keroncong di panggung pertunjukan untuk selingan maupun untuk bagian-bagian drama itu sendiri. Dari situ timbulah suatu tipe keroncong yang disebut Stambul.

Dieter Mack mengatakan bahwa, pada perkembangan selanjutnya, keroncong mengalami berbagai pengaruh lagi, baik yang dari Barat - musik Cha-Cha-Cha, Tango, Foxtrot dan lain-lain - maupun yang dalam negeri, terutama di Jawa Tengah, di mana musik keroncong semakin berkembang, terutama untuk orang di luar konteks keraton. Dengan demikian unsur gamelan (*laras*, ritme) dimasukkan ke dalam musik keroncong. Dari situ muncul standarisasi gaya-gaya musik keroncong yang baru, yaitu langgam keroncong, langgam Jawa (jika unsur musik karawitan dimasukkan), serta keroncong asli, kadang-kadang disebut keroncong Batawi (Mack, 1995:582-583)

Dalam perkembangannya, masuk sejumlah unsur tradisional Nusantara, seperti penggunaan seruling serta beberapa komponen gamelan. Pada sekitar abad ke-19 bentuk musik campuran ini sudah populer di banyak tempat di Nusantara, bahkan hingga ke Semenanjung Malaya. Masa keemasan ini berlanjut hingga sekitar tahun 1960-an, dan kemudian meredup akibat masuknya gelombang musik populer seperti musik rock yang berkembang sejak 1950, dan berjayanya musik Beatle dan sejenisnya sejak tahun 1961 hingga sekarang.



### **B. Alat-alat Musik Keroncong**

Dalam bentuknya yang paling awal, musik ini diiringi oleh musik dawai, seperti biola, ukulele, serta selo, dan perkusi juga kadang-kadang dipakai. Set orkes semacam ini masih dipakai oleh keroncong Tugu, bentuk keroncong yang masih dimainkan oleh komunitas keturunan budak Portugis dari Malaka yang tinggal di Kampung Tugu, Jakarta Utara, yang kemudian berkembang ke arah selatan di Kemayoran dan Gambir oleh orang Betawi berbaur dengan musik Tanjidor (tahun 1880-1920). Tahun 1920-1960 pusat perkembangan pindah ke Solo, dan beradaptasi dengan irama yang lebih lambat sesuai sifat orang Jawa.

Pem-"pribumi"-an keroncong menjadikannya seni campuran, dengan alat-alat musik tambahan seperti, sitar India, rebab, suling bambu, gendang, kenong, dan saron.

Saat ini, alat musik yang dipakai dalam orkes keroncong terdiri atas:

1. Ukulele cuk, berdawai 3 (nilon), urutan nadanya adalah G, B dan E; sebagai alat musik utama yang menyuarakan crong - crong sehingga disebut keroncong
2. Ukulele cak, berdawai 4 terbuat dari baja, urutan nadanya A, D, Fis, dan B. Jadi ketika alat musik lainnya memainkan tangga nada C, cak bermain pada tangga nada F atau dikenal dengan sebutan *in F*.
3. Gitar akustik sebagai gitar melodi, dimainkan dengan gaya kontrapungtis atau anti melodi.
4. Biola, berfungsi sebagai melodi, yang bergantian dengan flute
5. Flute, juga berfungsi sebagai melodi.
6. Celo, dalam keroncong dimainkan secara khas yaitu dipetik/*pizzicato*;
7. Kontrabas, bas yang dipetik

Penjaga irama dipegang oleh ukulele dan bas. Gitar yang kontrapuntis dan selo yang ritmis mengatur peralihan akord. Biola berfungsi sebagai penuntun melodi, sekaligus hiasan/ornamen

bawah, flute mengisi hiasan atas, yang melayang-layang mengisi ruang melodi yang kosong.

Musik keroncong lebih condong pada progresi akord dan jenis alat yang digunakan. Sejak pertengahan abad ke-20 telah dikenal paling tidak tiga macam keroncong, yaitu keroncong asli, langgam dan stambul, yang dapat dikenali dari pola progresi akordnya. Bagi pemusik yang sudah memahami alurnya, mengiringi lagu-lagu keroncong sebenarnya tidaklah susah, sebab cukup menyesuaikan pola yang berlaku. Pengembangan dilakukan dengan menjaga konsistensi pola tersebut. Selain itu, terdapat pula bentuk-bentuk campuran serta adaptasi.

### **C. Perkembangan Musik Keroncong Masa Kini**

Setelah mengalami evolusi yang panjang sejak kedatangan orang Portugis di Indonesia sekitar tahun 1512 dan pemukiman para budak di daerah Kampung Tugu tahun 1661, dan ini merupakan masa evolusi awal musik keroncong yang panjang yaitu antara tahun 1661 hingga tahun 1880, hampir dua abad lamanya, namun belum memperlihatkan identitas keroncong yang sebenarnya dengan suara crong-crong-crong, sehingga boleh dikatakan musik keroncong belum lahir tahun 1661-1880, dan akhirnya musik keroncong mengalami masa evolusi pendek

terakhir sejak tahun 1880 hingga kini, dengan tiga tahap perkembangan terakhir yang sudah berlangsung dan satu perkiraan perkembangan baru yaitu keroncong milenium. Tonggak awal adalah pada tahun 1879, di saat penemuan ukulele di Hawai yang segera menjadi alat musik utama dalam keroncong - suara ukulele: crong-crong-crong- (Harmunah, 1987:9)

Tiga tahap perkembangan musik keroncong adalah sebagai berikut : (<http://thejeo.blogspot.com>, diunduh 26 nov 2011, 12.15)

1. Masa keroncong tempo dulu (1880-1920),
2. Masa keroncong abadi (1920-1960), dan
3. Masa keroncong modern (1960-sekarang)

#### **D. Jenis-jenis Lagu Keroncong**

##### **1. Keroncong Asli**

Lagu keroncong asli memakai sukat 4/4, mempunyai birama 28, bentuk kalimat A-B-C. Dinyanyikan dua kali intro, pengembangan akord I dan V diakhiri akord I ditutup dengan kadens lengkap I-IV-V-I



Skema harmonisasi keroncong asli :

Introduksi

I - - - I - - - V - - - V - - -  
 II - - - II - - - V - - - V - - -  
 V - - - V - - - IV - - - IV - - -  
 IV - - - IV - V - I - - - I - - -  
 V - - - V - - - I - - - IV - V -  
 I - - - IV - V - I - - - I - - -  
 V - - - V - - - I - - - I - - - coda.

Contoh lagu Keroncong Asli : Moresco (Moritsku)

Keroncong asli diawali oleh *voorspel* terlebih dahulu, atau intro yang mengarah ke nada/akord awal lagu, yang dilakukan oleh alat musik melodi seperti seruling/flute, biola, atau gitar (Harmunah, 1987:19)

## 2. Langgam Keroncong

Langgam keroncong dimainkan dalam tangga nada mayor, bentuk harmonisasinya hampir sama dengan keroncong asli, yaitu membentuk kadens lengkap I-IV-V-I, dan modulasi II-V atau ii-V, Yang membedakan adalah intro diambil dari 4 birama terakhir dari lagu tersebut (Harmunah, 1987:17)

Skema harmonisasi langgam keroncong :

Introduksi

I - - - IV - V - I - - - I - - -

V - - - V - - - I - - - I - - -

I - - - IV - V - I - - - I - - -

V - - - V - - - I - - - I - - -

IV - - - IV - - - I - - - I - - -

II - - - II - - - V - - - V - - -

I - - - IV - V - I - - - I - - -

V - - - V - - - I - - - I - - - coda.

Contoh Langgam : Bengawan Solo (Harmunah, 1987:19).

Bentuk lagu langgam ada dua versi. Versi pertama A - A - B - A dengan pengulangan dari bagian A kedua seperti lagu standar pop: Verse A - Verse A - Bridge B - Verse A, panjang 32 birama. Beda sedikit pada versi kedua, yakni pengulangannya langsung pada bagian B. Meski sudah memiliki bentuk baku, namun pada perkembangannya irama ini lebih bebas diekspresikan (Kornhauser, 1978:159).

Bentuk adaptasi keroncong terhadap tradisi musik gamelan dikenal sebagai langgam Jawa, yang berbeda dari langgam yang dimaksud di sini. Langgam Jawa antara lain lagu *Yen Ing Tawang* ciptaan Anjar Any lahir setelah tahun 1955, dan penyanyi yang

terkenal dengan langgam Jawa adalah Waljinah bintang Lomba Lagu *Kembang Kacang* di Surakarta tahun 1960. Langgam Jawa memiliki ciri khusus pada penambahan instrumen antara lain siter, kendang (bisa diwakili dengan modifikasi permainan cello ala kendang), saron, dan adanya *bawa* berupa introduksi vokal tanpa instrumen untuk membuka sebelum irama dimulai secara utuh (Sugiyanto, 2003).

### 3. Stambul

Stambul merupakan jenis keroncong yang namanya diambil dari bentuk sandiwara yang dikenal pada akhir abad ke-19 hingga paruh awal abad ke-20 di Indonesia dengan nama Komedi stambul. Nama "stambul" diambil dari Istambul di Turki (Kornhauser, 1978:131).

Jenis Stambul ini mempunyai tiga bentuk, yakni :

#### a. Stambul I

Jumlah birama 16, Sukat 4/4, bentuk lagu A – B, intro merupakan peralihan dari akor tonika ke akor sub dominan.

Skema harmonisasi stambul I :

Introduksi

IV - - - IV - - - I - - - I - - -

V - - - V - - - I - - - I - - -

IV - - - IV - - - I - - - I - - -

V - - - V - - - I - - - I - - - coda.

Contoh Stambul I : Waktu Potong Padi (Harmunah, 1987:19)

### **b. Stambul II**

Jumlah birama : dua kali 16 birama, sukat 4/4, bentuk kalimat

A – B, bersyair secara improvisatoris

Intro merupakan improvisasi dari akor tonika ke akor sub dominan, sering berupa vokal yang dinyanyikan secara recitative, dengan peralihan dari akor I ke akor IV, tanpa iringan (Harmunah, 1987:20).

Skema harmonisasi stambul II

Introduksi

IV - - - IV - - - IV - - - IV - V -  
 I - - - I V - V - I - - - I - - -  
 V - - - V - - - V - - - V - - -  
 I - - - IV - V - I - - - I - - - coda.

## **4. Keroncong Modern/Keroncong Beat**

Bentuk lagu ekstra menyimpang dari ketiga jenis keroncong seperti tersebut sebelumnya. Lagu ekstra ini bersifat merayu, riang gembira, jenaka, dan sangat terpengaruh oleh bentuk lagu-lagu tradisional. Pada tahun 1959 Yayasan Tetap Segar Jakarta

pimpinan Brijen Sofyar memperkenalkan Keroncong Pop atau Keroncong Beat, yaitu sejalan dengan perkembangan musik pop pada waktu itu dengan pengaruh Rock 'N Roll dan Beatles. Lagu-lagu Indonesia, Daerah maupun Barat diiringi dengan Keroncong Beat. Misalnya Na So Nang Da Hito (Batak), Ayam Den Lapeh (Padang), Pileuleuyan (Sunda), dan sebagainya. Pada tahun sekitar 1968 di daerah Gunung Kidul Yogyakarta musisi Manthous memperkenalkan apa yang disebut Campursari, yaitu keroncong dengan gamelan dan kendang. Selain itu juga dipakai instrumen elektronik seperti bass guitar, electric bass, organ, sampai juga dengan saxophon dan trompet. Musisi yang gencar memainkan Campursari adalah Didi Kempot: Stasiun Balapan, Tanjung Emas, Terminal Tirtonadi, dan sebagainya (<http://thejeo.blogspot.com>, diunduh 26 nov 2011, 12.15).

#### **D. Langgam Jawa**

Langgam Jawa adalah salah satu bentuk lagu dalam keroncong yang bernuansa Jawa yang mempunyai bentuk kalimat lagu A-A1-B-A1, yang digarap sedemikian rupa sehingga merupakan imitasi karawitan Jawa. Munculnya langgam Jawa di Surakarta bersumber dari gending Jawa yang diiringi dengan alat musik keroncong (Kornhauser, 1978:160).

Lagu langgam Jawa tertua menggunakan tangga nada Pelog yang sudah terdengar sekitar tahun 1947-an dengan lagu pertama kali adalah Kembang Kacang (tesis Danis Sugiyanto hal 95). Setelah munculnya lagu Kembang Kacang tersebut berangsur-angsur bermunculan lagu-lagu langgam Jawa Pelog yang tercipta. Hal ini terjadi karena interval tangga nada Pelog gamelan hampir memiliki kemiripan dengan interval Pelog *diatonis* meskipun kalau diukur dengan benar tetap terdapat perbedaan jarak nada yang relatif signifikan.

Lagu Laras Sendro pada sajian ansambel Keroncong muncul setelah lagu laras Pelog terlebih dahulu dikenal masyarakat. Lagu berlaras *slendro diatonis* tercipta pertama kali sekitar tahun 1950, lagu tersebut diciptakan oleh almarhum Gesang yang berjudul 'Kacu Biru'. Sejak kemunculan lagu tersebut disertai dengan penemuan orkestrasi keroncong yang baru, para komponis lain ikut mencipta langgam Jawa '*slendro diatonis*'. Gesang layak disebut sebagai pelopor dalam penciptaan langgam Jawa '*Slendro Diatonis*' - yang selanjutnya kalangan musik keroncong menyebut langgam dimaksud adalah "*Langgam Jawa Slendro*" - untuk musik keroncong yang pertama kali.



### **BAB III**

## **SISTEM TANGGA NADA KERONCONG DAN GAMELAN JAWA**

### **A. Tangga Nada Musik Keroncong**

Pada bab II secara implisit telah diungkapkan bahwa musik keroncong dalam mengekspresikan musikalnya menggunakan tangga nada diatonis. Hal ini dapat dimaknai bahwa musik keroncong menggunakan dasar musik diatonis 'Barat' yang secara ketat telah melahirkan kaidah-kaidah musikal, baik ditinjau dari teknik permainan instrumen, instrumen yang digunakan, dan penerapan harmoni dalam lagu.

Seiring perkembangan jaman, musik keroncong juga mengalami dinamika perkembangan dilihat dari sisi musikalnya. Pada awal lahirnya musik keroncong yang masih menggunakan tangga nada diatonis dengan penerapan kaidah-kaidah musikal musik 'Barat', musik keroncong juga melahirkan gaya atau *style* langgam Jawa yang berbasis pada penggunaan tangga nada pentatonis. Untuk lebih jelasnya disajikan bahasan sebagai berikut.

## 1. Keroncong dalam Tangga Nada Diatonis

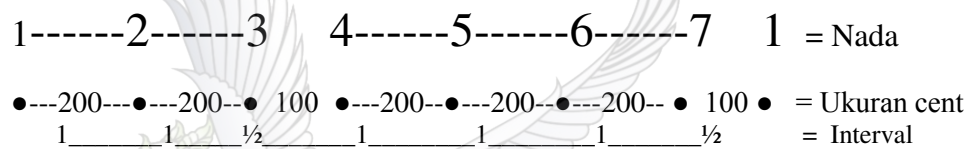
Pelarasan dalam musik keroncong, baik keroncong asli, stambul, dan langgam keroncong menggunakan tangga nada diatonis yang menganut sistem *absolute pitch*. Pengertian *absolute pitch* dalam konteks ini adalah ukuran getaran suara dan interval yang sudah dibakukan, dan secara konvensional sudah diakui secara internasional. (Banoe, 2003:16)

Tangga nada diatonis mempunyai tujuh nada dalam satu oktaf yang jarak nadanya dibedakan menjadi dua yakni (1) jarak nada satuan (*tones*), yang maksudnya jarak nada antara nada satu dengan yang lainnya bernilai satu satuan utuh dengan ukuran 200 cent, dan (2) jarak nada tengahan laras (*semitones*), yang maksudnya jarak nada satu dengan nada lainnya bernilai setengah dengan ukuran 100 cent. (Banoe, 2003:114). Jumlah interval atau jarak nada satuan (*tones*) adalah lima buah dalam satu oktaf, sedangkan jarak nada tengahan laras (*semitones*) adalah dua buah dalam satu oktaf.

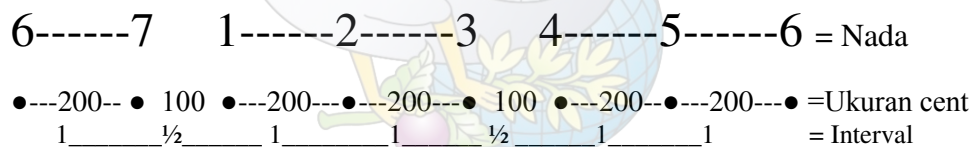
Tangga nada diatonis memiliki sub tangga nada yang biasa disebut dengan istilah tangga nada Mayor dan tangga nada Minor. Kedua tangga nada tersebut memiliki persamaan dan perbedaan antara lain:

- a. Secara penghitungan statistik, tangga nada Mayor dan tangga nada Minor sama-sama menggunakan langkah interval yang sama, yakni lima interval satuan dan dua interval tengahan laras. Perbedaan kedua tangga nada tersebut adalah peletakan nada yang berdampak pada perbedaan jarak interval. Untuk memperjelas disajikan skema berikut.

- Tangga Nada Mayor



- Tangga Nada Minor



**Skema 3.** Perbedaan interval tangga nada Mayor dan Minor

Menyimak skema di muka dapat disimpulkan bahwa pada tangga nada Mayor menggunakan: (1) susunan nada 1-2-3-4-5-6-7-1, (2) susunan ukuran jarak nada dalam cent adalah 200-200-100-200-200-200-100, dan (3) interval yang digunakan adalah 1-1-½-1-1-1-½. Sedangkan pada tangga nada Minor dapat disimpulkan

bahwa: (1) susunan nada 6-7-1-2-3-4-5-6, (2) susunan ukuran jarak nada dalam cent adalah 200-100-200-200-100-200-200, dan (3) interval yang digunakan adalah  $1-\frac{1}{2}-1-1-\frac{1}{2}-1-1$

- b. Kajian kedua adalah mengenai ‘rasa’ musikal atau daya ekspresi tangga nada Mayor dan Minor. Tangga nada Mayor memiliki kecenderungan atau berpotensi membentuk nuansa lagu yang semangat, gembira, dinamis, dan nuansa lain yang setara, sedangkan tangga nada Minor memiliki kecenderungan membentuk nuansa sedih, teduh, meditatif, dan nuansa yang setara. Potensi pembentukan nuansa tersebut dipengaruhi oleh kadens atau aksen lemah dan aksen kuat pada melodi dalam lagu. (Soetanto, 4) Secara sederhana dapat diungkapkan bahwa pada tangga nada Mayor menggunakan:

- 1) Tonika nada 1 (do) yang diperkuat dengan akord I (nada 1-3-5). Peran nada tonika digunakan sebagai penentu aksen kuat, yang biasanya digunakan sebagai nada untuk mengakhiri kalimat lagu dan lagu.
- 2) Dominan nada 5 (sol) yang diperkuat akord V (nada 5-7-2). Peran nada dominan digunakan sebagai penentu aksen lemah, yang biasanya digunakan untuk mengakhiri kalimat

lagu tetapi masih membutuhkan kalimat lagu sebagai lanjutan.

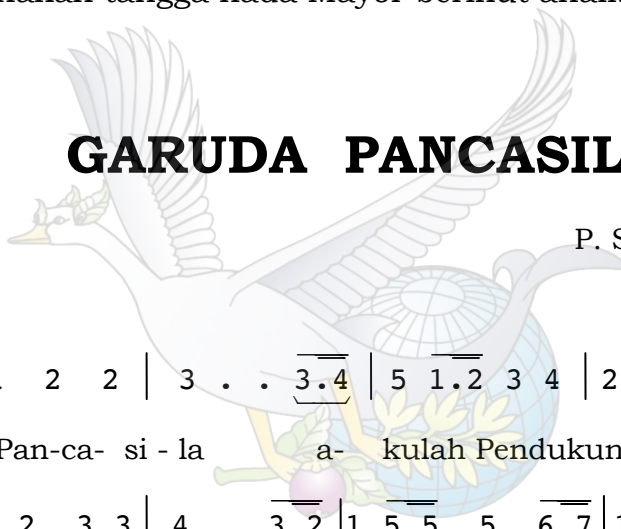
- 3) Sub dominan nada 4 (fa) yang diperkuat akord IV (nada 4-6-1). Peran akord tersebut biasa digunakan sebagai varian untuk memperkuat kedudukan Tonika dan Dominan.

Untuk lebih jelasnya disajikan sebuah contoh lagu yang menggunakan tangga nada Mayor berikut analisisnya.

## GARUDA PANCASILA

1 = C

P. Sudarnoto



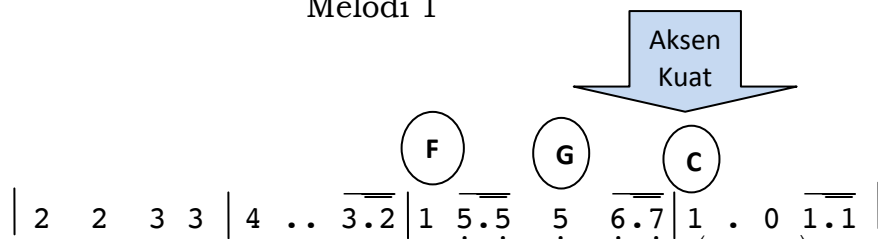
$\overline{5.5} \mid 1 \ 1 \ 2 \ 2 \mid 3 \ . \ . \ \overline{3.4} \mid 5 \ \overline{1.2} \ 3 \ 4 \mid 2 \ . \ 0 \ \overline{5.5} \mid$   
 Garu - da Pan-ca- si - la a- kulah Pendukungmu patri-  
 $\mid 2 \ 2 \ 3 \ 3 \mid 4 \ . \ . \ \overline{3.2} \mid 1 \ \overline{5.5} \ 5 \ \overline{6.7} \mid 1 \ . \ 0 \ \overline{1.1} \mid$   
 ot pro- klama-si se-di-a berkorban untukmu Panca-  
 $\mid 1 \ \overline{6.1} \ 4 \ \overline{5.6} \mid 5 \ . \ . \ \overline{1.1} \mid 1 \ \overline{6.1} \ 4 \ \overline{5.6} \mid 5 \ . \ 0 \ 5 \mid$   
 si-la dasar negara rakyat a-dil makmur sentausa pri -  
 $\mid 6 \ . \ 5 \ 4 \ 3 \mid 2 \ . \ 0 \ 1 \ \overline{1.1} \mid 1 \ . \ 6 \ \overline{5.1} \ \overline{1.1} \mid 1 \ . \ 2 \ 3 \ 1 \mid$   
 ba-di bang- s -ku a- yo maju maju a-yo maju maju a -  
 $\mid 1 \ 6 \ 5 \ . \ 7 \mid 1 \ . \ 0 \ \mid$   
 yo ma-ju ma- ju

Lagu Garuda Pancasila ciptaan P. Sudharnoto tersebut menggunakan nada dasar atau tonika 1/do = C, sehingga implentasi dalam mentafsirkan penggunaan harmoni adalah C sebagai nada tonika atau akord I yang terdiri dari nada 1-3-5, G sebagai nada dominan atau akord V yang terdiri dari nada 5-7-2, dan F sebagai nada sub dominan atau akord IV yang terdiri dari nada 4-6-1. Interpretasi aksen kuat dan lemah adalah sebagai berikut.

## GARUDA PANCASILA

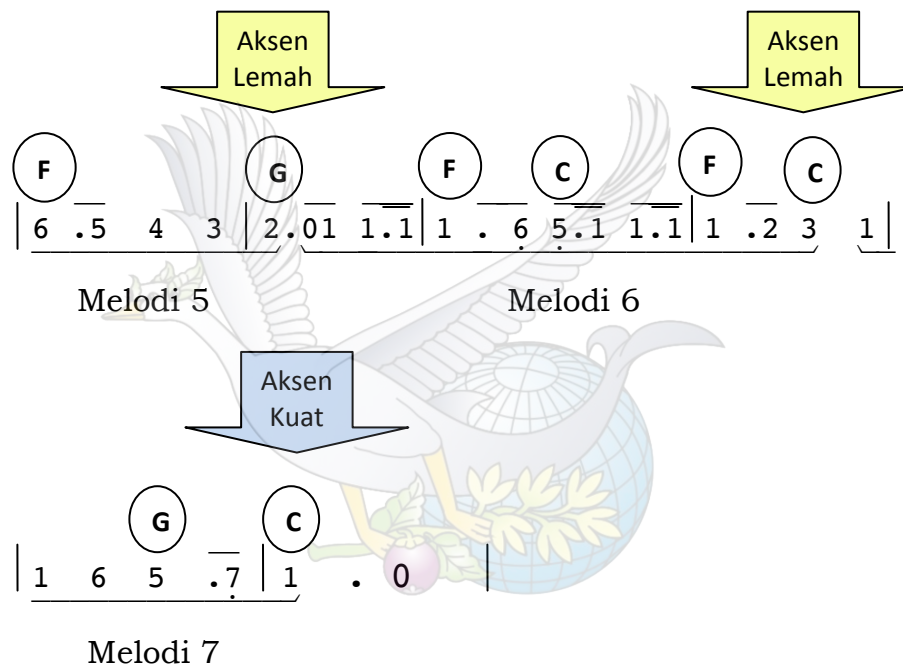
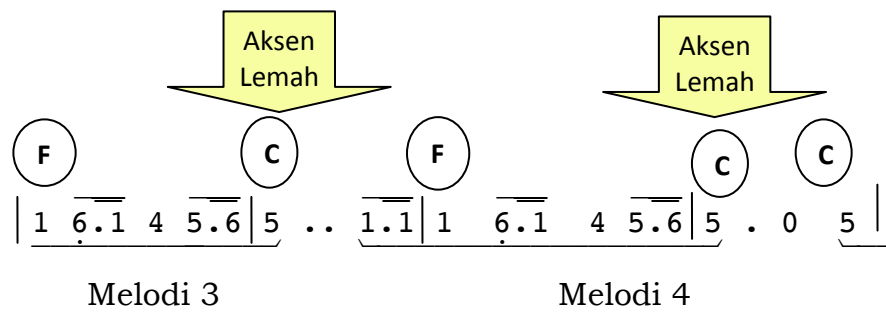


Melodi 1



Melodi 2





Menyimak interpretasi peletakan akord pada nada dan aksens kuat-lemah pada lagu tersebut maka dapat disimpulkan bahwa:

- 1) Lagu tersebut memiliki 7 buah kalimat lagu atau melodi yang terdiri dari 2 aksens kuat dan 5 aksens lemah.

- 2) Pada akhir kalimat lagu atau melodi yang ditempati akord G atau nada yang merupakan kombinasi akord 5-7-2 berpotensi menjadi aksentuasi lemah.
- 3) Pada akhir kalimat lagu atau melodi yang ditempati akord C atau nada yang merupakan kombinasi akord 1-3-5 berpotensi menjadi aksentuasi kuat. Namun terdapat akord C yang digunakan pada melodi 3 dan 4 yang berpotensi sebagai aksentuasi lemah. Hal ini disebabkan 'rasa' lagu yang menuntut menuju akord C dan tidak dapat diganti akord lain. Sehingga kesimpulannya, aksentuasi kuat selalu jatuh pada akord C sebagai tonika.

Seperti halnya tangga nada Mayor, potensi pembentukan nuansa lagu yang berbasis tangga nada minor juga dipengaruhi oleh kadensi atau aksentuasi lemah dan aksentuasi kuat pada melodi dalam lagu (Soetanto, 2001:4). Pembentuk aksentuasi lemah dan aksentuasi kuat dipengaruhi oleh penggunaan nada pada melodi. Secara sederhana dapat diungkapkan bahwa pada tangga nada Minor menggunakan:

- 1) Tonika nada 6 (la) yang diperkuat dengan akord VI (nada 6-1-3). Peran nada tonika digunakan sebagai penentu

aksen kuat, yang biasanya digunakan sebagai nada untuk mengakhiri kalimat lagu dan lagu.

- 2) Dominan nada 3 (mi) yang diperkuat akord III (nada 3-5-7).

Peran nada dominan digunakan sebagai penentu aksen lemah, yang biasanya digunakan untuk mengakhiri kalimat lagu tetapi masih membutuhkan kalimat lagu sebagai lanjutan.

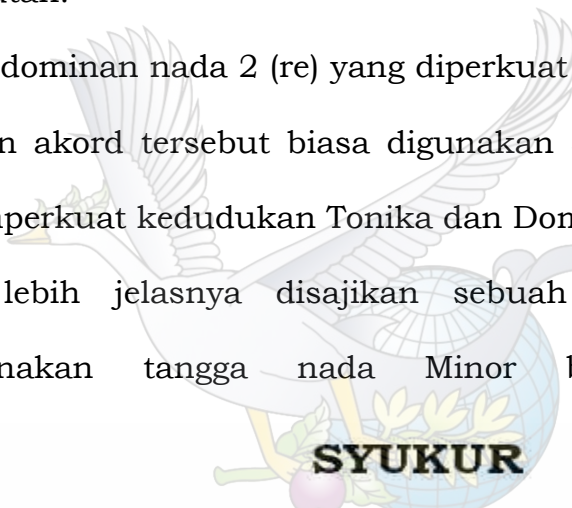
- 3) Sub dominan nada 2 (re) yang diperkuat akord II (nada 2-4-6).

Peran akord tersebut biasa digunakan sebagai varian untuk memperkuat kedudukan Tonika dan Dominan.

Untuk lebih jelasnya disajikan sebuah contoh lagu yang menggunakan tangga nada Minor berikut analisisnya.

6 = A

H. Mutahar



$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 6 & \bar{.6} & 6 & 6 \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 1 & \bar{.7} & 6 & . \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 3 & \bar{.3} & 3 & \underline{2\ 1} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 7 & \bar{2} & \bar{1} & 7 \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|} \hline . \\ \hline \end{array} \mid$   
 Da-ri ya - kin ku te - guh ha - ti i - klas - ku pe - nuh  
 $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 6 & \bar{.6} & 3 & \underline{2\ 1} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 7 & \bar{.1} & 6 & . \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 6 & \bar{.6} & 6 & \underline{7\ 6\ 5} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 4 & \bar{.3} & 2 & . \\ \hline \end{array} \mid$   
 A - kan ka - ru - ni - a - mu ta - nah a - ir pu - sa - ka  
 $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 5 & \bar{.5} & 5 & \underline{6\ 5\ 4} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 3 & \bar{.2} & 1 & . \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 7 & \bar{.7} & 3 & \underline{2\ 1} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 7 & \bar{2\ 1} & 7 & \bar{.1} \\ \hline \end{array} \mid$   
 In - do - ne - sia mer - de - ka syu - kur a - ku sem - bah - kan ke  
 $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 3 & \bar{2\ 1} & 7 & \bar{.1} \\ \hline \end{array} \mid \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 6 & . & . & 0 \\ \hline \end{array} \mid$   
 hadirat - mu Tu - han

Lagu Syukur ciptaan H. Mutahar tersebut menggunakan nada dasar atau tonika 6/1a = A, sehingga implementasi dalam mentafsirkan penggunaan harmoni adalah Am. Alasan penggunaan tangga nada Minor ditunjukkan pada penyebutan nada 6 (1a) yang digunakan sebagai tonika. Hal ini apabila dibandingkan dengan tangga nada Mayor terdapat perbedaan, bahwa kalau tangga nada Mayor menggunakan tonika nada 1 (do) sedangkan tangga nada Minor menggunakan tonika nada 6 (1a). Secara visual dapat diperjelas dengan tabel berikut.

**Tabel 1**

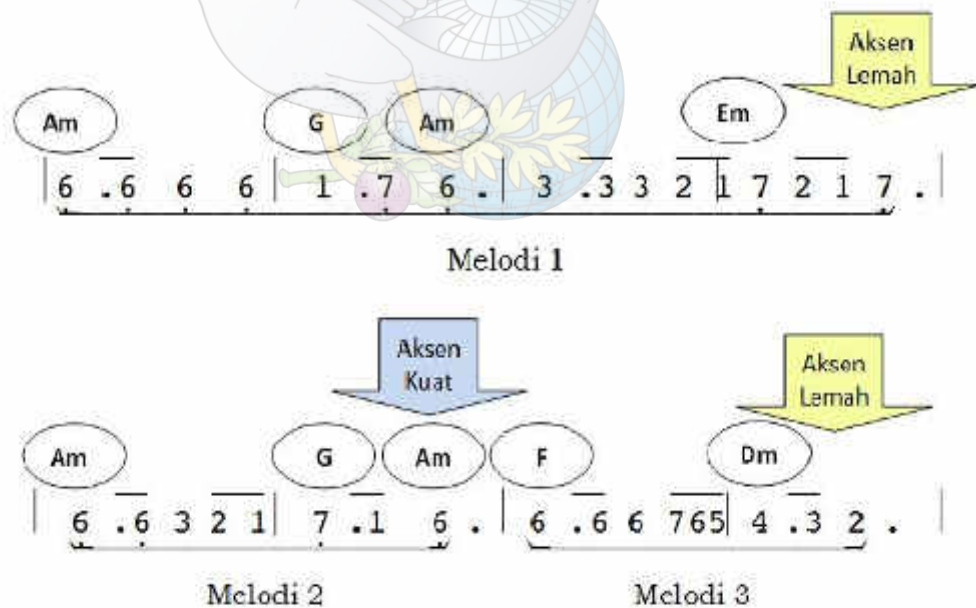
<b>TONIKA (NADA DASAR)</b>	<b>INTERPRETASI PENGGUNAAN TANGGA NADA</b>
1 (do)	Mayor
6 (1a)	Minor

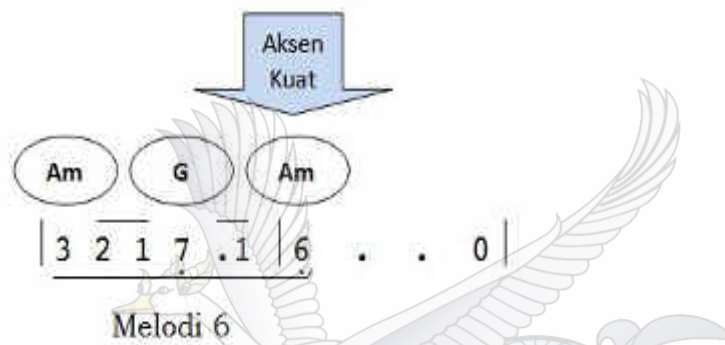
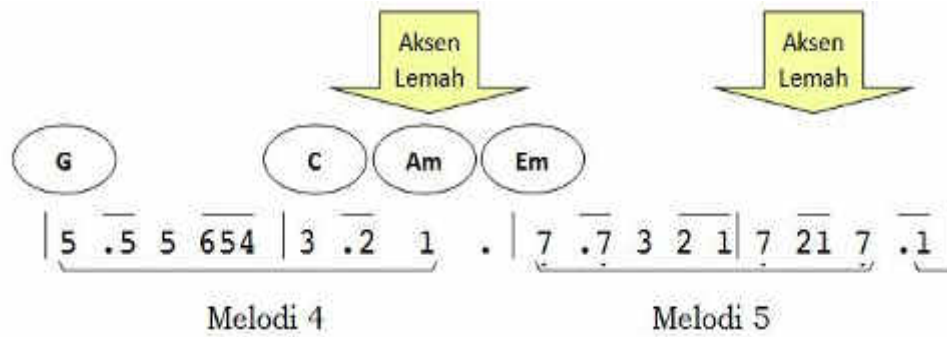
Interpretasi Penggunaan Tangga Nada

Lagu Syukur di atas menggunakan nada 6 (1a) = A yang mengindikasikan bahwa lagu tersebut dibawakan dengan tangga nada Minor. Untuk memperkuat karakter tangga nada Minor tersebut, maka dominasi harmoni menggunakan akord Minor dalam menerapkan orkestrasi lagu Syukur tersebut. Tonika diterapkan dengan akord Am (A minor) atau akord VI yang terdiri

dari nada 6-1-3, akord Dominan menggunakan akord Em (E minor) akord III yang terdiri dari nada 2-4-6, dan Dm (D minor) sebagai nada sub dominan atau akord II yang terdiri dari nada 2-4-6.

Seperti halnya pada tangga nada Mayor, analisis karakter lagu yang berbasis pada tangga nada Minor juga berdasarkan interpretasi aksen kuat dan lemah. Interpretasi lagu Syukur tersebut adalah sebagai berikut.





Menyimak interpretasi peletakan akord pada nada dan aksens kuat-lemah pada lagu tersebut maka dapat disimpulkan bahwa:

- 1) Lagu tersebut memiliki 6 buah kalimat lagu atau melodi yang terdiri dari 2 aksens kuat dan 4 aksens lemah.
- 2) Pada akhir kalimat lagu atau melodi yang berpotensi menjadi aksens lemah ditempati oleh akord Dominan Em pada melodi 1 dan 5, akord sub dominan Dm pada melodi 3, dan akord Am pada melodi 4. Pada bahasan sebelumnya dikemukakan bahwa Am berkedudukan sebagai tonika yang artinya



mempunyai potensi menjadi aksen kuat pada akhir melodi. Namun pada melodi 4, Am diposisikan sebagai sebagai aksen lemah. Kesan lemah tersebut tercipta karena posisi akord Am tidak pada ketukan pertama atau terletak pada birama gantung. Padahal indikasi untuk menentukan aksen kuat adalah apabila akord ditempatkan pada ketukan berat yang terletak pada hitungan pertama di setiap birama.

- 3) Pada akhir melodi 2 dan 6 ditempati akord Am yang berpotensi menjadi aksen kuat. Hal ini disebabkan oleh akord Am sebagai tonika dan posisi akord Am terletak pada ketukan berat atau ketukan pertama.
- 4) Pada lagu Syukur di atas juga terdapat akord C, F, dan G yang bukan kelompok akord Minor. Peran akord-akord tersebut dalam tangga nada minor berfungsi sebagai varian untuk memperkuat peran akord minor. Akord C, F, dan G dalam tangga nada Minor berpotensi membentuk nuansa ringan. Oleh sebab itu, pada lagu syukur akord C, F, dan G diposisikan mendahului akord Am, Em, dan Dm agar akord tersebut terkesan lebih 'mantap' dan 'akurat'

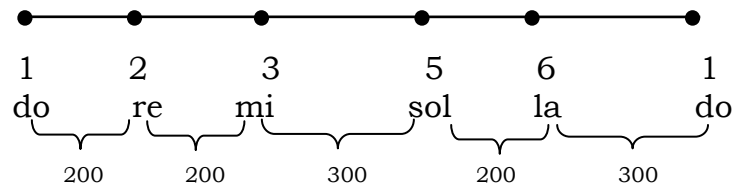
## **1. Keroncong dalam Tangga Nada Pentatonis**

Dalam musik keroncong, penggunaan kedua sistem tangga nada tersebut yaitu Mayor dan Minor merupakan hal yang biasa karena alat musik yang digunakan memiliki standar musik diatonis. Hal ini berbeda dengan jenis lagu keroncong Langgam Jawa yang menggunakan sistem nada pentatonis yang merupakan adopsi dari sistem pelarasan dalam gamelan.

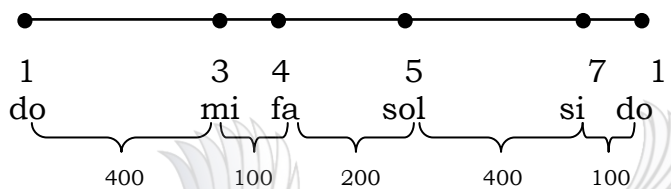
Adanya dua jenis kesenian yang berbeda namun hidup secara berdampingan dalam masyarakat akan terjadi suatu interaksi yang akhirnya memunculkan jenis baru hasil dari campuran keduanya. Hal ini terlihat dalam musik keroncong yang tumbuh dan berkembang di lingkungan masyarakat Jawa yang memiliki musik karawitan. Karawitan yang memiliki sistem tangga nada yang berbeda dengan musik keroncong telah memberikan pengaruh yang besar dalam musik keroncong. Terciptanya lagu-lagu Langgam Jawa dalam keroncong merupakan bukti yang kuat bahwa pengaruh sistem tangga nada dalam gamelan memberikan kontribusi positif dalam perkembangan musik keroncong khususnya di lingkungan masyarakat suku Jawa. Lagu-lagu Langgam Jawa ini tentunya banyak yang diciptakan oleh para musisi keroncong yang sudah sangat akrab dengan musik gamelan seperti; Gesang, Anjar Any,

Waljinah, dan sebagainya. Karena menggunakan sistem tangga nada gamelan, sehingga meskipun dalam sajiannya menggunakan alat musik keroncong nuansa yang dihasilkannya pun tetap terasa seperti musik Jawa. Hal ini disebabkan pola permainan alat musiknya juga diupayakan seperti memainkan gamelan Jawa.

Selain menggunakan pelarasan diatonis, beberapa lagu keroncong terutama jenis Langgam Jawa menggunakan pelarasan pentatonis, yaitu rancangan sebuah tangga nada yang terdiri dari lima nada berjenjang (Banoe, 2003:330) yang mempunyai rasa musikal mirip dengan gamelan Jawa. Pelarasan yang mempunyai rasa musikal mirip Laras Slendro menggunakan nada-nada : 1- 2- 3- 5- 6- 1 (do-re-mi-sol-la-do), sedangkan yang rasa musikalnya mirip Pelog menggunakan nada : 1- 3- 4- 5- 7- 1 (do-mi-fa-sol-si-do). Selanjutnya untuk pembahasan ini akan menggunakan istilah '*slendro keroncong*' untuk tangga nada pentatonis yang mempunyai rasa musikal mirip Laras Slendro, dan menggunakan istilah '*Pelog keroncong*' untuk tangga nada pentatonis yang mempunyai rasa musikal mirip Pelog.



**Skema 4.** Jarak nada Laras Slendro keroncong



**Skema 5.** Jarak nada Pelog keroncong

## B. Laras Slendro dan Pelog dalam Karawitan Jawa

Jika dalam pelarasan musik Barat semua nada sudah terukur secara pasti atau disebut dengan *absolute pitch*, tidak demikian dengan musik gamelan atau karawitan Jawa yang menggunakan sistem *semi absolute pitch*, yang artinya sebuah laras nada dapat bergeser tetapi tidak boleh melanggar batas toleransi rasa musikal, yaitu dapat bergeser naik maupun turun asal tidak melebihi 10 Hz . Walaupun demikian, bukan berarti tidak ada dasar, karena di dalam karawitan Jawa dikenal istilah *embat*, yang di dalamnya terdapat

konsep *kêpénak*, *ora kêpénak*<sup>1</sup>, *kêcêkêl*, *durung kêcêkêl*<sup>2</sup>, dan sebagainya. Hal-hal itu merupakan parameter rasa yang harus dicapai dalam menentukan segala sesuatu dalam karawitan Jawa termasuk menentukan *pitch* sebuah nada (Hastanto, 2010:57). Jadi jika sebuah nada sudah melampaui batas toleransi maka nada tersebut akan dikatakan *blero*. Interval dalam do-mi-sol-la-do agaknya termasuk yang telah melanggar batas toleransi Laras Slendro, sehingga wajar kalau dikatakan *blero*.

Kedua pelarasan tersebut merupakan pelarasan lima nada, walaupun sama-sama sistem pelarasan lima nada, Laras Slendro dan Pelog berbeda. Perbedaannya terletak pada stuktur jangkahnya dalam sebuah *gembyangan*<sup>3</sup>. Di dalam *Laras Slendro* walaupun antara nada yang satu dengan yang lainnya mempunyai jangkah berbeda namun perbedaannya tidak signifikan sehingga tidak dapat dipolakan. Lain halnya dengan laras Pelog yang jangkahnya berbeda sangat signifikan sehingga struktur intervalnya dapat dipolakan: ada jarak nada yang jangkahnya pendek atau dekat dan ada yang panjang atau jauh (Hastanto, 2009:28)

---

<sup>1</sup> *Kêpénak* adalah sesuatu yang dirasakan enak (*appropriate*), dan *ora kêpénak* adalah situasi yang sebaliknya. Keduanya merupakan parameter rasa yang berarti karawitan Jawa termasuk nada-nadanya mempunyai pegangan pasti.

<sup>2</sup> *Kecekel* berarti usaha untuk mencapai rasa *kêpénak* telah tercapai, sedangkan *durung kecekel* berarti usaha itu belum tercapai

<sup>3</sup> Dalam musik Barat disebut oktaf

## 1. Laras Slendro

Untuk laras sléndro – yang dalam tiap *gêmbyangnya* terdapat lima nada – nama-namanya adalah: *penunggul*, *gulu*, *dhadha*, *lima*, dan *nem*. Nama-nama nada dalam Laras Slendro disimbolkan ke dalam sebuah notasi. Dari berbagai notasi untuk musik gamelan Notasi Kepatihan-lah yang paling populer. Notasi itu berbentuk angka arab. Nada penunggul diberi simbol angka 1 (Jw.: *siji* dan sehari-hari disingkat dengan sebutan *ji*); nada gulu diberi simbol angka 2 (Jw.: *loro* disingkat *ro*); nada dhadha diberi simbol angka 3 (Jw.: *telu* disingkat *lu*); nada lima diberi simbol angka 5 (Jw.: *lima* disingkat *ma*); dan nada nem diberi simbol angka 6 (Jw.: *enem* disingkat *nem*). Karena simbol-simbol itu lebih praktis dalam tulisan maka lebih populer daripada nama nadanya sendiri dan daripada mengatakan *loro* akan lebih sederhana dengan hanya mengatakan singkatannya yaitu *ro*, maka dalam bahasa lisan singkatan itu lebih populer daripada nama nadanya. Sehingga dengan mudah deretan nada *sléndro* ditulis 1, 2, 3, 5, 6 dan diucapkan *ji*, *ro*, *lu*, *ma*, *nem* (Hastanto,2010:32)



**Tabel 2**

NAMA NADA	SINGKATAN	SIMBOL	UCAPAN
<i>Pênunggul</i>	Pn	1	ji
<i>Gulu</i>	Gl	2	ro
<i>Dhadha</i>	Dd	3	lu
<i>Lima</i>	Lm	5	ma
<i>Nêm</i>	Nm	6	nem

Nama, Simbol dan Pengucapan Nada Laras Slendro

Struktur jangkah dari nada satu ke nada yang lain berbeda tetapi perbedaannya tidak signifikan sehingga tidak dapat dipolakan. Berikut adalah tabel tiga contoh Laras Slendro<sup>4</sup> :

**Tabel 3**

Nada	1	2	3	5	6	i
Jangkah Slendro Gamelan RRI		243 Cent	233 Cent	215 Cent	260 Cent	225 Cent
Jangkah Slendro Gamelan TBS		263 Cent	237 Cent	230 Cent	240 Cent	230 Cent

(Hastanto, 2009: 64-65)

Contoh *Jangkah* Laras Slendro Gamelan RRI dan TBS<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Laras *Slendro* pada tradisi gamelan Jawa memiliki bermacam-macam frekwuensi dan jangkah nada tetapi masih dalam toleransi rasa *Slendro*

<sup>5</sup> Populasi gamelan yang menirukan jarak nada Gamelan RRI dan TBS relatif banyak di wilayah Surakarta dan sekitarnya.

## 2. Laras Pelog

Laras pélog – yang juga sistem pelarasan lima nada dan terdiri dari dua sub *laras* yaitu *pélog bem* dan *pélog barang* – nama-nama nada untuk *pélog bem* adalah: *penunggul*, *gulu*, *dhadha*, *lima*, dan *nem*; sedangkan untuk *pélog barang* adalah: *barang*, *gulu*, *dhadha*, *lima*, dan *nem*. Dalam *laras pélog* ini terdapat satu nada ekstra yang digunakan dalam kondisi tertentu, tinggi rendahnya di antara nada *dhadha* dan *lima* disebut nada *pélog*.

**Tabel 4**

NAMA NADA	SINGKATAN	SIMBOL	UCAPAN
<i>pênunggul</i>	Pn	1	ji
<i>gulu</i>	Gl	2	ro
<i>dhadha</i>	Dd	3	lu
<i>pélog</i>	Pl	4	pat
<i>lima</i>	Lm	5	ma
<i>nêm</i>	Nm	6	nem
<i>barang</i>	Br	7	pi

Nama dan Simbol Nada Pelog

Berikut ini salah satu contoh skema Laras Pelog <sup>6</sup> Bem dan Pelog Barang :

<sup>6</sup> Laras Pelog pada tradisi gamelan Jawa memiliki bermacam-macam frekwuensi dan jangkah nada tetapi masih dalam toleransi rasa Pelog

**Tabel 5**

Nada	1	2	3	5	6	ī
Rata-rata Jangkah Pelog bem		139 Cent	148 Cent	401 Cent	135 Cent	138 Cent

Nada	2	3	5	6	7	2̇
Rata-rata Jangkah Pelog barang		148 Cent	401 Cent	135 Cent	144 Cent	379 Cent

(Hastanto,2012: 46-47)

Contoh *Jangkah* Pelog Bem dan Pelog Barang

## **BAB IV**

### **ANALISIS PELARASAN SLENDRO KERONCONG**

Pada bab III telah dibahas mengenai Laras Slendro Gamelan yang digunakan sebagai pijakan tangga nada Slendro Keroncong. Istilah Slendro Keroncong digunakan dalam konteks ini untuk menyatakan bahwa Keroncong yang berbasis tangga nada diatonis atau yang memiliki tujuh nada tetapi hanya difungsikan lima nada saja dalam kerangka menunjukkan kemiripan dengan Laras Slendro Gamelan Jawa.

Penghilangan dua nada pokok dalam tangga nada diatonis yang seharusnya tujuh nada pokok kemudian dihilangkan dua nada tentu saja akan berbeda dengan tangga nada yang memang hanya terdiri dari lima nada seperti yang ada dalam Laras Slendro gamelan. Perbedaan tersebut dapat ditinjau dari sisi penerapan 'garap' permainan dan faktor 'rasa' yang akan berpengaruh pada karakter atau nuansa lagu.

Berkaitan dengan masalah tersebut, pada bab ini dibahas (1) Komparasi tangga nada slendro keroncong dan Laras Slendro gamelan, (2) Opini Slendro Pada Langgam Jawa di Lingkungan Karawitan, dan (3) Kontroversi Seniman Keroncong dan Seniman Karawitan Terhadap Tangga Nada Slendro Keroncong

### **A. Komparasi Interval Tangga Nada Slendro Keroncong dan Slendro Gamelan**

Pada bahasan tentang tangga nada di bab III telah diuraikan bahwa tangga nada Diatonis menganut sistem *absolute pitch* sedangkan pada tangga nada Pentatonis gamelan Jawa menganut sistem *semi absolute pitch*. Pengertian *absolute pitch* dalam konteks ini adalah ukuran getaran suara dan interval yang sudah dibakukan, dan secara konvensional sudah diakui secara internasional. (Banoe, 2003:16) *Semi absolute pitch* yaitu sebuah laras yang frekuensi nada-nadanya dapat digeser untuk mencapai karakteristik musikal tertentu tetapi penggeseran itu tidak boleh melanggar batas toleransi yang telah menjadi kebiasaan budayanya. (Hastanto, 2009:60)

Gamelan Jawa menganut sistem *semi absolute pitch*, sehingga ukuran *jangkah* dari seperangkat gamelan satu dengan yang lain akan berbeda. Perbedaan itu disengaja untuk membedakan karakter gamelan satu dengan lainnya. Dalam budaya karawitan hal seperti itu disebut *embat*. Ada dua macam *êmbat* yaitu *êmbat* gamelan yang mempunyai rasa *luruh* disebut *Êmbat* Sundari, dan yang berkarakteristik *mbranyak* yang disebut *Êmbat* Larasati (Hastanto, 2010:56).

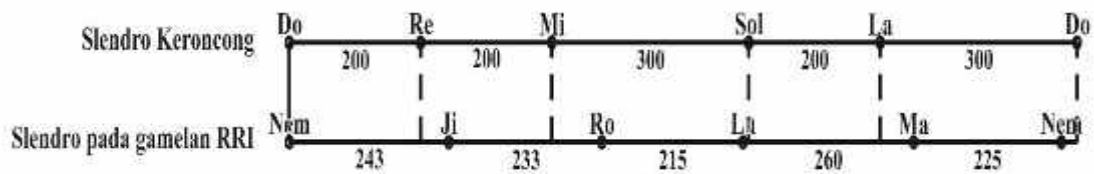
Secara umum tangga nada Slendro Keroncong berbeda dengan Laras Slendro gamelan yang telah memiliki *embat* Sundari

dan embat Larasati. Tangga nada Slendro Keroncong menganut sistem pengaturan nada *absolute pitch* yang telah dibakukan ukuran getaran suara dan interval sehingga antara perangkat instrumen satu dengan yang lain memiliki tinggi-rendah dan interval yang sama. Sedangkan pada Laras Slendro gamelan, antara gamelan satu dengan yang lainnya memiliki perbedaan ukuran getaran suara dan interval.

Tangga Nada Slendro Keroncong memiliki perbedaan dengan interval tangga nada atau jangkah Laras Slendro Gamelan. Untuk mengetahui seberapa jauh perbedaan tersebut akan dikomparasikan antara tangga Nada Slendro Keroncong dengan Laras Slendro Gamelan Jawa. Mengingat Laras Slendro Gamelan menganut sistem *semi absolute pitch* maka sebagai bahan analisis tidak hanya satu perangkat gamelan saja tetapi disajikan empat jenis perangkat gamelan yang digunakan sebagai sampel. Jenis perangkat Gamelan tersebut adalah (1) Gamelan RRI Surakarta yang mempunyai watak *luruh*, (2) Gamelan Wayangan Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta yang memiliki watak *mbranyak*, (3) Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta yang memiliki watak *mbranyak* , dan (4) Gamelan Gedhong Gede ISI Surakarta yang memiliki watak *mbranyak* (Hastanto, 2009:67).



### 1. Perbandingan Tangga Nada *Slendro Keroncong* dengan Laras *Slendro Gamelan RRI*.



**Skema 6.** Perbandingan skala interval *Slendro keroncong* dengan *jangkah Slendro gamelan RRI* Surakarta

Perbandingan interval antara tangga nada *Slendro Keroncong* dengan Laras *Slendro Gamelan RRI* terjadi kesenjangan. Kesenjangan tersebut dapat disimak pada tabel 6 berikut.

**Tabel 6**

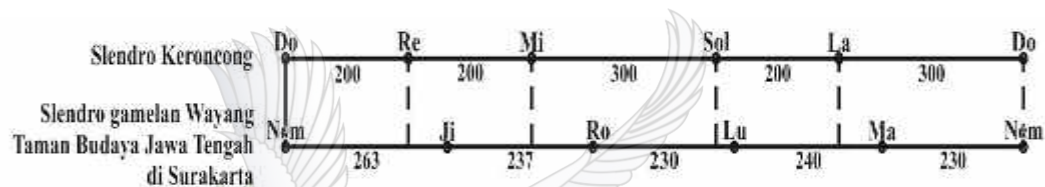
INTERVAL NADA	SLENDRO KERONCONG (cent)	SLENDRO GAMELAN RRI (cent)	SELISIH (cent)
do – re = <i>nem - ji</i>	200	243	43
re – mi = <i>ji - ro</i>	200	233	33
mi – sol = <i>ro - lu</i>	300	215	85
sol – la = <i>lu - ma</i>	200	260	60
la – do = <i>ma - nem</i>	300	255	45

Perbandingan interval *Slendro Keroncong* dengan *jangkah Slendro Gamelan RRI*

Menyimak tabel di atas dapat disimpulkan bahwa antara *Slendro Keroncong* dengan Laras *Slendro Gamelan RRI* terjadi kesenjangan atau selisih sebagai berikut: nada do ke re atau laras *nem* ke *ji* sebesar 43 cent, nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 33 cent, nada mi ke sol atau *ro* ke *lu* sebesar 85 cent, nada sol ke

la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 60 cent, dan nada la ke do atau *ma* ke *nem* sebesar 45 cent. Dengan demikian kesenjangan jarak nada terpendek terdapat pada nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 33 cent, sedangkan jarak terpanjang adalah nada sol ke la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 60 cent.

## 2. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Laras Slendro Gamelan Wayang Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta



**Skema 7.** Perbandingan Skala interval Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Wayang Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta

Perbandingan interval antara tangga nada Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Wayang Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta terjadi kesenjangan. Kesenjangan tersebut dapat disimak pada tabel 7 berikut.

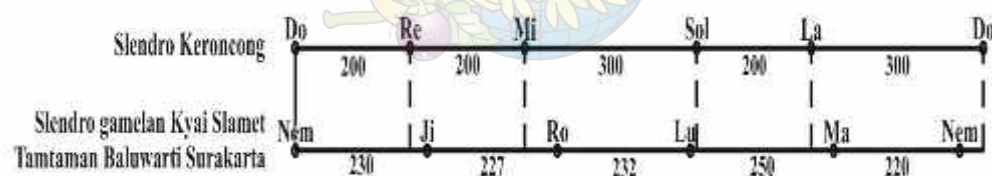
**Tabel 7**

INTERVAL NADA	SLENDRO KERONCONG (cent)	SLENDRO GAMELAN TBS (cent)	SELISIH (cent)
do – re = <i>nem</i> - <i>ji</i>	200	263	63
re – mi = <i>ji</i> - <i>ro</i>	200	237	37
mi – sol = <i>ro</i> - <i>lu</i>	300	230	70
sol – la = <i>lu</i> - <i>ma</i>	200	240	40
la – do = <i>ma</i> - <i>nem</i>	300	230	70

Perbandingan interval *Sledro* Kroncong dengan *jangkah* gamelan Wayangan Taman Budaya Jawa Tengah

Menyimak tabel di muka dapat disimpulkan bahwa antara Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Wayang Taman Budata Jawa Tengah di Surakarta terjadi kesenjangan atau selisih sebagai berikut: nada do ke re atau laras *nem* ke *ji* sebesar 63 cent, nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 37 cent, nada mi ke sol atau *ro* ke *lu* sebesar 70 cent, nada sol ke la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 40 cent, dan nada la ke do atau *ma* ke *nem* sebesar 70 cent. Dengan demikian kesenjangan jarak nada terpendek terdapat pada nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 37 cent, sedangkan jarak terpanjang adalah nada mi ke sol atau *ro* ke *lu* dan sol ke la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 70 cent.

### 3. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Laras Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta



**Skema 8.** Perbandingan interval Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta

Perbandingan interval antara tangga nada Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta terjadi kesenjangan. Kesenjangan tersebut dapat disimak pada tabel 8 berikut.

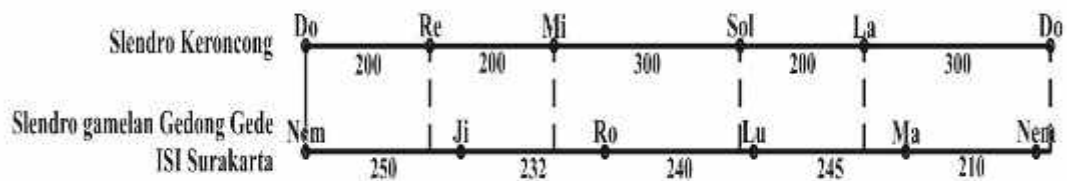
**Tabel 8**

<b>INTERVAL NADA</b>	<b>SLENDRO KERONCONG (cent)</b>	<b>SLENDRO GAMELAN KYAI SLAMET (cent)</b>	<b>SELISIH (cent)</b>
do – re = <i>nem - ji</i>	200	230	30
re – mi = <i>ji - ro</i>	200	227	27
mi – sol = <i>ro - lu</i>	300	232	78
sol – la = <i>lu - ma</i>	200	250	50
la – do = <i>ma - nem</i>	300	220	80

Perbandingan interval Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta

Menyimak tabel di atas dapat disimpulkan bahwa antara Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Kyai Slamet Tamtaman Baluwarti Surakarta terjadi kesenjangan atau selisih sebesar: nada do ke re atau laras *nem* ke *ji* sebesar 30 cent, nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 27 cent, nada mi ke sol atau *ro* ke *lu* sebesar 78 cent, nada sol ke la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 50 cent, dan nada la ke do atau *ma* ke *nem* sebesar 80 cent. Dengan demikian kesenjangan jarak nada terpendek terdapat pada nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 27 cent, sedangkan jarak terpanjang adalah nada la ke do atau nada *ma* ke *nem* sebesar 80 cent.

#### 4. Perbandingan Tangga Nada Slendro Keroncong dengan Laras Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta



**Skema 9.** Perbandingan interval Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta

Perbandingan interval antara tangga nada Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta terjadi kesenjangan. Kesenjangan tersebut dapat disimak pada tabel 9 berikut.

**Tabel 9**

INTERVAL NADA	SLENDRO KERONCONG (cent)	SLENDRO GAMELAN GEDHONG GEDHE (cent)	SELISIH (cent)
do – re = <i>nem - ji</i>	200	250	50
re – mi = <i>ji - ro</i>	200	232	32
mi – sol = <i>ro - lu</i>	300	240	60
sol – la = <i>lu - ma</i>	200	245	45
la – do = <i>ma - nem</i>	300	210	90

Perbandingan interval Slendro Keroncong dengan *jangkah* Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta

Menyimak tabel di atas dapat disimpulkan bahwa antara Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Gedhong Gedhe ISI Surakarta terjadi kesenjangan atau selisih sebagai berikut: nada

do ke re atau laras *nem* ke *ji* sebesar 50 cent, nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 32 cent, nada mi ke sol atau *ro* ke *lu* sebesar 60 cent, nada sol ke la atau nada *lu* ke *ma* sebesar 45 cent, dan nada la ke do atau *ma* ke *nem* sebesar 90 cent. Dengan demikian kesenjangan jarak nada terpendek terdapat pada nada re ke mi atau laras *ji* ke *ro* sebesar 32 cent, sedangkan jarak terpanjang adalah nada la ke do atau nada *ma* ke *nem* sebesar 90 cent.

#### **B. Opini Slendro Pada Langgam Jawa Bagi Seniman Keroncong dan Seniman Karawitan**

Seniman musik keroncong dan seniman karawitan Jawa ternyata memiliki perbedaan dalam memberikan opini tentang langgam Jawa Slendro versi Keroncong. Seniman musik keroncong mempunyai kecenderungan tidak mempermasalahkan rasa musikal sajian langgam Jawa Slendro versi Keroncong – dengan nada-nada do-re-mi-sol-la-do – sedangkan para seniman Karawitan mempunyai kecenderungan mempermasalahkannya karena nada-nadanya di luar batas toleransi rasa slendro.

Untuk menggali opini tersebut, dibuat instrumen berbentuk angket yang diberikan pada *expert* atau pakar di bidang musik keroncong dan karawitan untuk memberikan pendapat atau '*judgment*' pada sampel beberapa lagu langgam Jawa yang berbasis tangga nada Slendro. Pendapat para *expert* digunakan



sebagai acuan utama untuk mendapatkan informasi tentang penggunaan tangga nada Slendro Keroncong.

Untuk menggali opini seniman keroncong dan seniman karawitan dilakukan dua tahap eksperimen dengan tujuan: (1) eksperimen pertama difungsikan untuk menggali data opini para seniman keroncong dan karawitan sehingga menghasilkan kesimpulan awal, (2) eksperimen yang kedua difungsikan sebagai pemantapan atau penguatan hasil kesimpulan awal, sehingga diharapkan tingkat validitas kesimpulan benar-benar mencerminkan kondisi riil di lapangan.

### **1. Eksperimen Pertama**

Pengambilan data pertama mendatangkan para pakar atau *expert* musik keroncong adalah (1) Sayuti Hadi Sutrisno, (2) Kaswadi, (3) Sunarto, (4) Pamuji, dan (5) Drs. Wahyu Purnomo, S.Sn. Sedangkan pakar Karawitan adalah (1) Sukamso, S.Kar, (2) Suraji, S.Kar., M.Sn, (3) Joko Purwanto, S.Kar., MA, (4) Prasadiyanto, S.Kar., MA, dan (5) Waluyo, S.Kar., M.Sn.

Para pakar diundang di SMK 8 Surakarta pada tanggal 27 Agustus 2012 di mohon untuk memberikan penilaian dengan format yang telah disediakan. Para pakar mendengarkan lima buah sampel lagu yaitu (1) Caping Gunung, (2) Kacu-kacu,

(3) Kadung Tresna, (4) Ngimpi, dan (5) Nusul yang disajikan dalam versi Keroncong dan Karawitan. Setelah itu para pakar memberikan penilaian atau pendapat dengan pilihan (1) mantap, (2) kurang mantap, dan (3) tidak mantap.

Pengertian 'mantap' dalam penelitian ini apabila menunjukkan indikasi bahwa intensitas nada yang digunakan 'enak' didengarkan dan tidak *blero/fals*. "Kurang Mantap" apabila mengindikasikan tidak enak atau *fals* namun hanya terdapat di beberapa nada saja. "Tidak Mantap" apabila mengindikasikan tidak enak didengarkan atau *fals* pada banyak nada atau dengan prosentase yang relatif cukup tinggi.

Pengumpulan data dilakukan dengan dua tahap yaitu tahap pertama seluruh responden dimohon memberikan pernyataan mantap, kurang mantap, dan tidak mantap pada lagu langgam Slendro yang disajikan dengan versi gamelan. Kemudian tahap kedua, seluruh responden dimohon memberikan pernyataan mantap, kurang mantap, dan tidak mantap pada lagu langgam Slendro yang disajikan dengan versi ansambel Keroncong. Berikut disajikan hasil pengumpulan data beserta analisisnya.

**a. Pernyataan pakar/empu keroncong dan karawitan terhadap lagu langgam Jawa slendro versi gamelan**

**Tabel 10**

No	JUDUL REPER-TOAR	Opini Empu/Pakar									
		Empu 1	Empu 2	Empu 3	Empu 4	Empu 5	Empu 6	Empu 7	Empu 8	Empu 9	Empu10
1	CAPING GUNUNG	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap
2	KACU - KACU	Kurang Mantap	Mantap	Kurang Mantap	Mantap	Mantap	Kurang Mantap	Kurang Mantap	Kurang Mantap	Tidak Mantap	Mantap
3	KADUNG TRESNA	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Mantap
4	NGIMPI	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Kurang Mantap	Mantap
5	NUSUL	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap

**Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Keroncong dan Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Gamelan**

**Keterangan:**

- Empu 1 : Sayuti Hadi Sutrisno (empu keroncong)  
 Empu 2 : Kaswadi (empu keroncong)  
 Empu 3 : Sunarto (empu keroncong)  
 Empu 4 : Pamuji (empu keroncong)  
 Empu 5 : Drs. Wahyu Purnomo, S. Sn (empu keroncong)  
 Empu 6 : Sukamso, S. Kar (empu karawitan)  
 Empu 7 : Suraji, S. Kar., M. Sn (empu karawitan)  
 Empu 8 : Joko Purwanto, S. Kar, MA (empu karawitan)  
 Empu 9 : Prasadiyanto, S. Kar., MA (empu karawitan)  
 Empu 10 : Waluyo, S. Kar., M. Sn (empu karawitan)

Menyimak formulasi pernyataan para empu dalam memberikan pendapat atau penilaian maka dapat dianalisis sebagai berikut: (1) 23 pendapat dari lima empu keroncong menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘mantap’, (2) 2 pendapat dari lima empu keroncong menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘kurang mantap’. (3) 19 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-

lima lagu langgam tersebut dirasakan 'mantap', (4) 4 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'kurang mantap', (5) 2 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'tidak mantap'.

Hal ini dapat dimaknai bahwa kelompok musisi keroncong menyatakan bahwa 92 % menyatakan 'mantap' ketika mendengarkan lagu langgam Slendro Keroncong disajikan dengan versi karawitan. Angka 92% didapat dari lima empu keroncong dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 23 pendapat maka diketemukan 92% pendapat dari 25 pendapat.

Kelompok seniman karawitan menyatakan bahwa 76% menyatakan 'mantap' ketika mendengarkan lagu langgam Slendro Keroncong disajikan dengan versi karawitan. Angka 76% didapat dari lima empu karawitan dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 19 pendapat maka diketemukan 76% pendapat dari 25 pendapat.

Kesimpulan yang dapat diangkat pada analisis opini musisi keroncong dan seniman karawitan terhadap lagu langgam Slendro yang disajikan dengan versi karawitan dinyatakan 'mantap' dengan indikasi enak didengarkan dari sisi penggunaan nada dan dirasakan tidak blero. Keputusan analisis ini berdasarkan tingkat prosentase yang relatif tinggi atau diatas 75%.

**b. Pernyataan empu keroncong dan karawitan terhadap lagu langgam jawa slendro versi keroncong**

**Tabel 11**

No	JUDUL REPER-TOAR	Opini Empu/Pakar									
		Empu 1	Empu 2	Empu3	Empu4	Empu5	Empu 6	Empu7	Empu8	Empu 9	Empu10
1	CAPING GUNUNG	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Kurang Mantap	Kurang Mantap	Kurang Mantap	Mantap
2	KACU – KACU	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Kurang Mantap	Kurang Mantap	Mantap
3	KADUNG TRESNA	Mantap	Mantap	Kurang Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Kurang Mantap	Mantap
4	NGIMPI	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Mantap
5	NUSUL	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Kurang Mantap	Tidak Mantap	Mantap

Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Keroncong dan Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Keroncong

Keterangan:

- Empu 1 : Sayuti Hadi Sutrisno (empu keroncong)  
 Empu 2 : Kaswadi (empu keroncong)  
 Empu 3 : Sunarto (empu keroncong)  
 Empu 4 : Pamuji (empu keroncong)  
 Empu 5 : Drs. Wahyu Purnomo, S. Sn (empu keroncong)  
 Empu 6 : Sukamso, S. Kar (empu karawitan)  
 Empu 7 : Suraji, S. Kar., M. Sn (empu karawitan)  
 Empu 8 : Joko Purwanto, S. Kar, MA (empu karawitan)  
 Empu 9 : Prasadiyanto, S. Kar., MA (empu karawitan)  
 Empu 10 : Waluyo, S. Kar., M. Sn (empu karawitan)

Menyimak formulasi pernyataan para empu dalam memberikan pendapat atau penilaian maka dapat dianalisis sebagai berikut: (1) 24 pendapat dari lima empu keroncong menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘mantap’, (2) 1 pendapat dari lima empu keroncong menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘kurang mantap’. (3) 5 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-

lima lagu langgam tersebut dirasakan 'mantap', (4) 7 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'kurang mantap', (5) 13 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'tidak mantap'.

Hal tersebut diatas dapat dimaknai bahwa kelompok musisi keroncong menyatakan bahwa 96% menyatakan 'mantap' ketika mendengarkan lagu langgam Slendro Keroncong disajikan dengan versi keroncong. Angka 96% didapat dari lima empu keroncong dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 24 pendapat maka diketemukan 96% pendapat dari 25 pendapat.

Pada kelompok seniman karawitan menyatakan bahwa 20% menyatakan 'mantap' ketika mendengarkan lagu langgam Slendro Keroncong disajikan dengan versi keroncong. Angka 20% didapat dari lima empu karawitan dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 5 pendapat maka diketemukan 20% pendapat dari 25 pendapat.

Pada pernyataan pendapat para empu karawitan yang hanya memiliki angka 20% dalam menyatakan mantap terhadap penggunaan nada-nada dalam lagu langgam Jawa versi keroncong perlu menjadikan perhatian analisis khusus. Untuk menggali lebih jauh diformulasikan juga bahwa empu karawitan yang



menyatakan 'kurang mantap' sebanyak 7 pendapat atau 28%. Sedangkan yang menyatakan 'tidak mantap' sebanyak 13 pendapat atau 52 %. Untuk lebih jelasnya disajikan tabel sebagai berikut.

**Tabel 12**

<b>OPINI/PENDAPAT</b>	<b>JUMLAH PENDAPAT</b>	<b>PROSENTASE</b>
Mantap	5	20%
Kurang Mantap	7	28%
Tidak Mantap	13	52%

Pendapat Empu Karawitan terhadap Lagu Langgam Jawa Versi Ansambel Keroncong

Kesimpulan yang dapat diangkat pada analisis opini seniman keroncong dan seniman karawitan terhadap lagu langgam Slendro yang disajikan dengan versi ansambel keroncong dapat dibedakan menjadi: (1) Empu keroncong merasakan bahwa sajian lagu langgam Jawa versi keroncong dinyatakan 'mantap' dengan indikasi enak didengarkan dari sisi penggunaan nada dan dirasakan tidak blero. Keputusan analisis ini berdasarkan tingkat prosentase yang relatif tinggi atau 95% dari keseluruhan populasi pendapat empu keroncong. (2) Empu karawitan merasakan bahwa sajian lagu langgam Jawa versi keroncong dinyatakan 'tidak mantap' dan 'kurang mantap'. Keputusan analisis ini berdasarkan pendapat empu Karawitan dengan prosentase 52% yang

menyatakan ‘tidak mantap’ dengan indikasi tidak enak didengarkan dari sisi penggunaan nada dan dirasakan *blero*. Keputusan tersebut juga diperkuat oleh pendapat para empu karawitan yang lain dengan prosentase 28% yang menyatakan ‘kurang mantap’ dengan indikasi tidak enak atau *fals* namun hanya terdapat di beberapa nada saja. Hal ini dapat dimaknai bahwa empu karawitan memiliki kecenderungan tidak enak atau kurang enak apabila mendengarkan langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan ansambel Keroncong.

## **2. Eksperimen Kedua**

Pada eksperimen pertama menghasilkan kesimpulan bahwa seniman karawitan menyatakan (1) langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan versi gamelan mempunyai kecenderungan tidak mempermasalahkan dilihat dari sisi penggunaan tangga nadanya, (2) langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan ansambel Keroncong mempunyai kecenderungan menyatakan *blero*. Hal ini merupakan masalah yang dapat diangkat untuk diujikan lagi pada eksperimen tahap kedua. Tujuan eksperimen yang kedua ini adalah untuk mendapatkan tingkat validitas yang lebih tinggi sehingga diharapkan dapat mencerminkan opini seniman karawitan dengan cara menambahkan populasi seniman karawitan.

Pada eksperimen tahap pertama para ekspert karawitan diambil dari para akedemisi yang sekaligus sebagai praktisi karawitan. Sedangkan pada eksperimen yang kedua para empu karawitan berasal dari praktisi karawitan non akademisi. Hal ini dilakukan agar keterwakilan opini dari populasi seniman karawitan lebih variatif, dengan asumsi opini para empu tersebut tidak dipengaruhi oleh faktor latar belakang akademis.

Sistem penyelenggaraan eksperimen yang kedua pada dasarnya adalah sama dengan cara mengundang para empu untuk memberikan opini terhadap tangga nada yang digunakan pada lima buah sampel lagu langgam Jawa Slendro versi keroncong dan versi gamelan. Eksperimen yang kedua dilaksanakan pada 3 Oktober 2013 di SMKN 8 Surakarta. Adapun pakar yang diundang untuk memberikan opini adalah (1) Kadaryadi (pengrebab), (2) Sutaryo (wiraswara, dalang, pengrawit umum), (3) Suparmin Hadi Suparto (wiraswara), (4) Suradi (wiraswara, dalang, pengrawit umum), dan (5) Suwarno (pengrawit umum).

Seperti halnya pada eksperimen yang pertama, pengumpulan data dilakukan dengan dua tahap yaitu tahap pertama seluruh responden dimohon memberikan pernyataan mantap, kurang mantap, dan tidak mantap pada lagu langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan versi gamelan. Kemudian

tahap kedua, seluruh responden dimohon memberikan pernyataan mantap, kurang mantap, dan tidak mantap pada lagu langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan versi ansambel Keroncong. Berikut disajikan hasil pengumpulan data beserta analisisnya.

**a. Pernyataan pakar/empu karawitan terhadap lagu langgam Jawa Slendro versi gamelan**

**Tabel 13**

No	JUDUL REPER-TOAR	Opini Empu/Pakar				
		Empu 1	Empu 2	Empu 3	Empu 4	Empu 5
1	CAPING GUNUNG	Kurang Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Kurang Mantap
2	KACU - KACU	Tidak Mantap	Mantap	Mantap	Kurang Mantap	Tidak Mantap
3	KADUNG TRESNA	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap
4	NGIMPI	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap
5	NUSUL	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap	Mantap

Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Gamelan pada Eksperimen Kedua

Keterangan:

Empu 1 : Kadaryadi (pengrebab)  
 Empu 2 : Sutaryo (wiraswara, dalang, pengrawit umum)  
 Empu 3 : Suparmin Hadi Suparto (wiraswara)  
 Empu 4 : Suradi (wiraswara, dalang, pengrawit umum)  
 Empu 5 : Suwarno (pengrawit umum).

Menyimak formulasi pernyataan para empu karawitan dalam memberikan pendapat atau penilaian maka dapat dianalisis sebagai berikut: (1) 20 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘mantap’, (2) 3 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan ‘kurang mantap’,

(3) 2 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'tidak mantap'.

Hal ini dapat dimaknai bahwa 80% seniman karawitan pada eksperimen yang kedua ini menyatakan 'mantap' ketika mendengarkan lagu langgam Slendro disajikan dengan versi karawitan. Angka 80% didapat dari lima empu karawitan dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 20 pendapat maka diketemukan 80% pendapat dari 25 pendapat. Untuk pendapat lainnya adalah 3 pendapat atau 12% menyatakan 'kurang mantap' dan 2 pendapat atau 8% menyatakan 'tidak mantap'.

Kesimpulan yang dapat diangkat pada analisis opini seniman karawitan terhadap lagu langgam Slendro pada eksperimen kedua yang disajikan dengan versi karawitan dinyatakan 'mantap' dengan indikasi enak didengarkan dari sisi penggunaan nada dan dirasakan tidak blero. Keputusan analisis ini berdasarkan tingkat prosentase yang relatif tinggi atau pada angka 80%.

**b. Pernyataan pakar/empu karawitan terhadap lagu langgam Jawa Slendro versi keroncong**

**Tabel 14**

No	JUDUL REPER-TOAR	Opini Empu/Pakar				
		Empu 1	Empu 2	Empu 3	Empu 4	Empu 5
1	CAPING GUNUNG	Kurang Mantap	Tidak Mantap	Kurang Mantap	Mantap	Kurang Mantap
2	KACU - KACU	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap
3	KADUNG TRESNA	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap
4	NGIMPI	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap
5	NUSUL	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap	Tidak Mantap

Rekapitulasi Hasil Penilaian Empu Karawitan pada Sajian Lagu Langgam Jawa Versi Keroncong pada Eksperimen Kedua

Keterangan:

Empu 1 : Kadaryadi (pengrebab)  
 Empu 2 : Sutaryo (wiraswara, dalang, pengrawit umum)  
 Empu 3 : Suparmin Hadi Suparto (wiraswara  
 Empu 4 : Suradi (wiraswara, dalang, pengrawit umum)  
 Empu 5 : Suwarno (pengrawit umum).

Menyimak formulasi pernyataan para empu dalam memberikan pendapat atau penilaian maka dapat dianalisis sebagai berikut: (1) 1 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'mantap', (2) 3 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'kurang mantap', (5) 21 pendapat dari lima empu karawitan menyatakan bahwa ke-lima lagu langgam tersebut dirasakan 'tidak mantap'.

Hal tersebut diatas dapat dimaknai bahwa seniman Karawitan menyatakan bahwa 84% menyatakan 'tidak mantap'

ketika mendengarkan lagu langgam Slendro disajikan dengan versi keroncong. Angka 84% didapat dari lima empu keroncong dikalikan lima lagu ( $5 \times 5 = 25$ ). Sehingga apabila terdapat 21 pendapat maka diketemukan 84% pendapat dari 25 pendapat. Sedangkan sisa pendapat seniman karawitan yang menyatakan 'mantap' sebanyak 1 pendapat atau 4% dari keseluruhan pendapat dan menyatakan kurang mantap sebanyak 3 pendapat atau 12% dari keseluruhan pendapat. Untuk lebih jelasnya disajikan tabel sebagai berikut.

**Tabel 15**

<b>OPINI/PENDAPAT</b>	<b>JUMLAH PENDAPAT</b>	<b>PROSENTASE</b>
Mantap	1	4%
Kurang Mantap	3	12%
Tidak Mantap	21	84%

Pendapat Empu Karawitan terhadap Lagu Langgam Jawa Versi  
Ansambel Keroncong pada Eksperimen Kedua

Kesimpulan yang dapat diangkat pada analisis opini seniman karawitan terhadap lagu langgam Slendro yang disajikan dengan versi ansambel keroncong pada eksperimen yang kedua adalah: Populasi empu karawitan merasakan bahwa sajian lagu langgam Jawa versi keroncong dinyatakan 'tidak mantap' dan 'kurang mantap'. Keputusan analisis ini berdasarkan pendapat empu Karawitan dengan prosentase 84% yang menyatakan 'tidak



mantap' dengan indikasi tidak enak didengarkan dari sisi penggunaan nada dan dirasakan *blero*. Keputusan tersebut juga diperkuat oleh pendapat para empu karawitan yang lain dengan prosentase 12% yang menyatakan 'kurang mantap' dengan indikasi tidak enak atau *fals* namun hanya terdapat di beberapa nada saja. Hal ini dapat dimaknai bahwa empu karawitan memiliki kecenderungan tidak enak atau kurang enak apabila mendengarkan langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan ansambel Keroncong.

Pada eksperimen kedua, seniman karawitan mempunyai kecenderungan menyatakan tangga nada Slendro Keroncong 'tidak enak' atau 'kurang enak' atau *blero* ternyata selaras dengan opini para seniman karawitan pada eksperimen yang pertama. Bahkan apabila dilihat dari sisi tingkat prosentase, eksperimen yang kedua mengalami peningkatan yang signifikan dibanding pada waktu eksperimen yang pertama. Untuk melihat peningkatan prosentase pendapat atau opini seniman karawitan disajikan tabel sebagai berikut.

**Tabel 16**

OPINI/ PENDAPAT	EKSPERIMEN PERTAMA		EKSPERIMEN KEDUA	
	JUMLAH PENDAPAT	PROSEN- TASE	JUMLAH PENDAPAT	PROSEN- TASE
Mantap	5	20%	1	4%
Kurang Mantap	7	28%	3	12%
Tidak Mantap	13	52%	21	84%

Peningkatan Prosentase Opini Seniman Karawitan Terhadap Tangga Nada Slendro Keroncong

Menyimak tabel 15 di atas dapat diketahui bahwa pendapat 'tidak mantap' mengalami peningkatan yang signifikan yaitu dari angka persentase 52% menuju ke 84% atau dari 13 pendapat menjadi 21 pendapat dari 25 pendapat. Hal ini dapat dimaknai bahwa antara eksperimen pertama dan kedua terjadi saling mendukung dalam hal opini seniman karawitan terhadap tangga nada Slendro Keroncong. Bentuk opini adalah seniman karawitan merasakan tidak enak atau *blero* apabila lagu langgam Jawa Slendro disajikan dalam versi Keroncong.

### **C. Kontroversi Seniman Keroncong dan Seniman Karawitan Terhadap Tangga Nada Slendro Keroncong**

Pada kesimpulan bahasan tentang opini seniman keroncong dan karawitan terhadap lagu langgam Jawa versi keroncong yang ditinjau dari sisi penggunaan nada menjelaskan terjadinya perbedaan pendapat. Seniman keroncong menyatakan sajian lagu langgam Jawa versi keroncong dirasakan 'mantap'. Sedangkan seniman Karawitan menyatakan bahwa sajian lagu langgam Jawa versi keroncong dirasakan 'tidak mantap'.

Pada eksperimen yang pertama diketahui bahwa: (1) seniman keroncong dalam menyatakan rasa 'mantap' mencapai 95% dari keseluruhan populasi seniman keroncong, sedangkan 5% pendapat lainnya menyatakan rasa 'kurang mantap'. Hal ini

dapat diambil kesimpulan bahwa seniman keroncong memiliki kecenderungan menyatakan 'mantap' terhadap penggunaan nada dalam sajian lagu langgam Jawa versi keroncong, (2) Para seniman karawitan yang menyatakan rasa 'tidak mantap' mencapai 52% dan yang menyatakan 'kurang mantap' mencapai 28% dari keseluruhan populasi seniman karawitan, sedangkan sisanya 20% menyatakan mantap. Hal ini dapat diambil kesimpulan bahwa seniman karawitan memiliki kecenderungan menyatakan 'tidak nyaman' terhadap penggunaan nada dalam sajian lagu langgam Jawa versi keroncong, karena prosentase tersebut dianggap dalam kategori mayoritas pendapat yang juga didukung 80% pendapat yang terdiri dari 52% menyatakan 'tidak mantap' dan 28% pendapat menyatakan 'kurang mantap'.

Untuk membuktikan pernyataan seniman karawitan adalah valid mewakili pendapat seniman karawitan pada umumnya dilakukan eksperimen kedua. Ternyata setelah melalui analisis antara eksperimen pertama dan kedua terjadi saling dukung opini dengan prosentase 84% yang menyatakan 'tidak mantap', 12% menyatakan 'kurang mantap', dan 4% menyatakan 'mantap'. Hal ini dapat dimaknai bahwa empu karawitan memiliki kecenderungan tidak enak atau kurang enak apabila mendengarkan langgam Jawa Slendro yang disajikan dengan ansambel Keroncong.

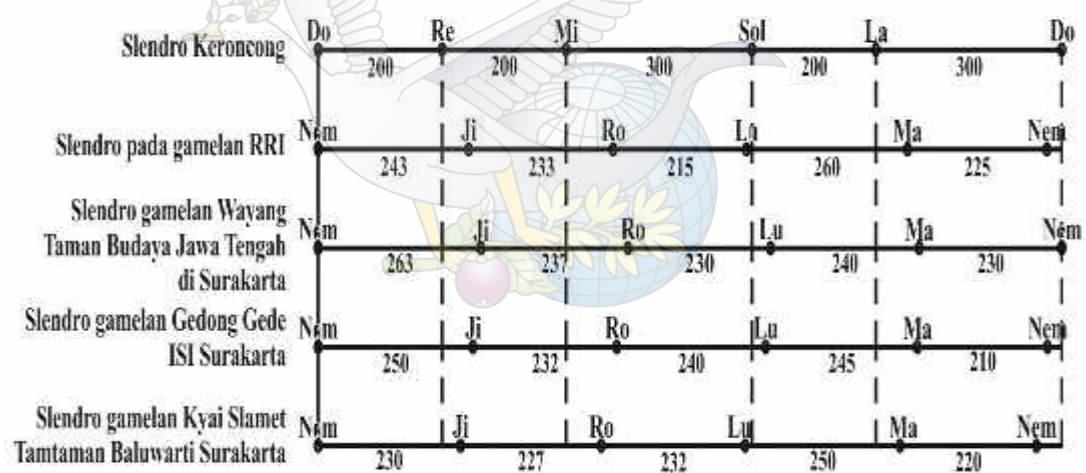
Kontroversi pendapat antara seniman keroncong dengan seniman karawitan terhadap penggunaan nada-nada dalam tangga nada Slendro keroncong setidaknya-didaknya dipicu oleh latar belakang dan *habitus* seniman dalam berkesenian. Latar belakang dalam konteks ini adalah latar belakang akademis dan atau latar belakang profesi kesenian, sedangkan *habitus* maksudnya adalah kebiasaan para seniman dalam berolah seni musik.

Bagi seniman keroncong mendengarkan nada-nada dalam Laras Slendro baik yang dimainkan dengan alat musik gamelan maupun alat musik keroncong adalah hal yang biasa. *Slendro* gamelan bagi para seniman keroncong merupakan tangga nada yang mereka anggap sebagai materi yang dapat diimplementasikan dalam permainan alat musik keroncong dengan mensiasati beberapa *tuning* nada Slendro gamelan pada *tuning Slendro* alat musik keroncong yang berbasis pada tangga nada diatonis. Sedangkan tangga nada Slendro yang dimainkan dengan alat musik keroncong tentu lebih familiar bagi para seniman keroncong. (Sayuti Hadi Sutrisno, wawancara 27 Agustus 2012)

Bagi seniman karawitan mendengarkan nada-nada dalam Laras Slendro yang disajikan dengan menggunakan alat musik Keroncong yang berbasis pada tangga nada Diatonis dirasa ‘tidak mantap’. Latar belakang seniman karawitan yang sudah terbiasa dan akrab dengan Laras Slendro gamelan apabila mendengarkan

Laras Slendro yang dimainkan dengan alat musik diatonis merasakan sedikit asing. Hal ini terjadi karena interval yang digunakan pada tangga nada Slendro Keroncong dirasakan melewati 'batas toleransi' dengan kebiasaan penggunaan interval nada pada gamelan Jawa.

Batas toleransi yang dimaksud dalam konteks di sini adalah batas jarak nada terpanjang dan terpendek yang biasa digunakan dalam sistem pelarasan gamelan Jawa. Batas terpanjang dan terpendek pada gamelan yang digunakan sebagai sampel dalam penelitian ini dapat disimak pada skema berikut.



**Skema 10.** Jarak Nada atau jangkah pada Gamelan Sampel

Skala diatas menunjukan interval nada dari beberapa gamelan yang menyatakan bahwa dari nada *Nem* ke *Ji* interval terpendek 230 cent dan interval terjauh 263, dari nada *Ji* ke *Ro* interval terpendek 227 cent dan interval terjauh 237, dari nada *Ro*

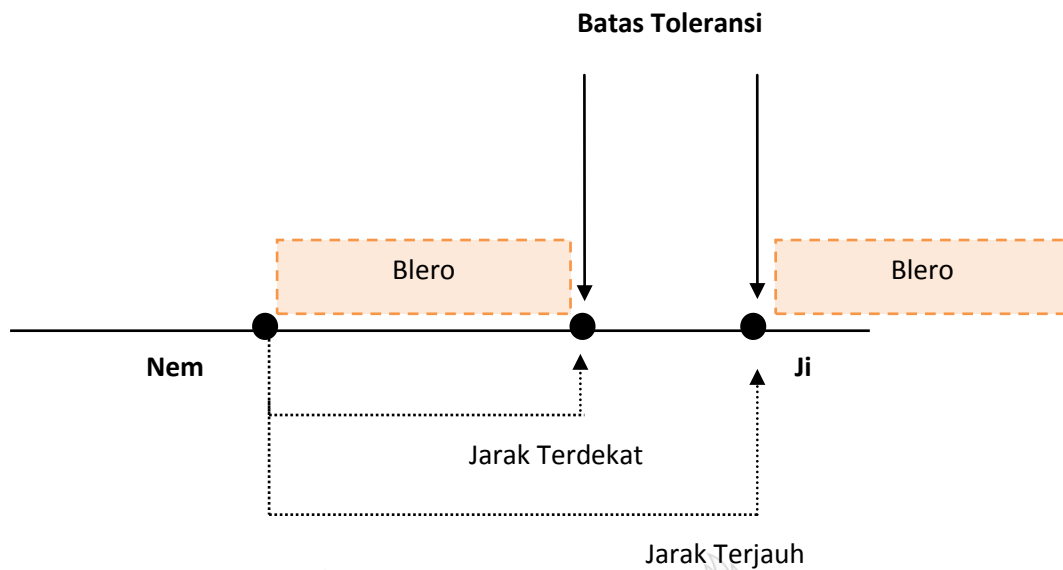
ke *Lu* interval terpendek 215 cent dan interval terjauh 240, dari nada *Lu* ke *Ma* interval terpendek 240 cent dan interval terjauh 260, dan dari nada *Ma* ke *Nem* interval terpendek 210 cent dan interval terjauh 230.

**Tabel 17**

JARAK NADA	TERPENDEK (cent)	TERPANJANG (cent)
<i>Nem ke Ji</i>	230	263
<i>Ji ke Ro</i>	227	237
<i>Ro ke Lu</i>	215	240
<i>Lu ke Ma</i>	240	260
<i>Ma ke Nem</i>	210	230

Interval Terpendek dan Terpanjang pada Sampel Gamelan

Data-data di atas dapat digunakan sebagai acuan untuk menunjukkan batas toleransi jarak nada terpendek sampai terpanjang. Seorang seniman Karawitan akan menyatakan *enak* atau *kepenak* apabila jarak nada antara nada satu ke nada lainnya (*jangkah*) masih dalam batas terpendek sampai terpanjang. Apabila sudah melampaui pada angka tersebut, maka akan dirasa *blero* atau *fals*. Misalnya: jarak nada dari nada *Nem* ke *Ji* di bawah angka 230 cent atau di atas angka 263 cent, maka seniman karawitan akan mempunyai kecenderungan menyatakan *blero* atau *fals*. Contoh tersebut dapat dibuat skema sebagai berikut.



**Skema 11.** Batas toleransi jarak nada *Nem* ke *Ji*

Pada awal bab IV telah dibahas bahwa tangga nada Slendro Keroncong menganut *absolute pitch* yang mengacu pada standarisasi musik diatonis secara Internasional. Di satu sisi yang lain tangga nada Slendro Keroncong digunakan untuk menyajikan lagu-lagu yang menggunakan tangga nada Slendro Gamelan, sehingga wajar apabila terjadi terdapat pendapat ‘kurang mantap’, dan ‘tidak mantap’ dilihat dari sisi penggunaan nada. Hal itu terjadi karena pada dasarnya memang terjadi perbedaan jarak interval yang cukup signifikan sehingga seniman Karawitan menyatakan *blero* atau *fals*. Perbedaan jarak nada tersebut dapat diformulasikan sebagai berikut.



**Tabel 18**

<b>INTERVAL NADA</b>	<b>SLENDRO KERONCONG (cent)</b>	<b>RENTANG JARAK NADA TERDEKAT- TERJAUH (cent)</b>	<b>KETERANGAN</b>
do – re = <i>nem - ji</i>	200	230 - 263	Kurang 20 cent menuju batas toleransi terdekat
re – mi = <i>ji - ro</i>	200	227 - 237	Kurang 27 cent menuju batas toleransi terdekat
mi – sol = <i>ro - lu</i>	300	215 - 240	Kurang 60 cent menuju batas toleransi terjauh
sol – la = <i>lu - ma</i>	200	240 - 260	Kurang 40 cent menuju batas toleransi terdekat
la- do = <i>ma-nem</i>	300	210 - 230	Kurang 70 cent menuju batas toleransi terjauh

Perbandingan Interval Slendro Keroncong dengan Jangkah Gamelan  
Jawa Secara Umum

Kesimpulan yang dapat diambil dari perbandingan jarak nada pada tabel di atas adalah (1) interval nada secara keseluruhan dari nada satu ke nada berikutnya terjadi perbedaan yang cukup signifikan, (2) seluruh jarak nada Slendro Keroncong tidak memasuki pada area toleransi interval seluruh jarak nada Slendro Gamelan. Masing-masing jarak nada terjadi kekurangan atau kelebihan frekwensi untuk menuju batas toleransi terdekat atau terjauh.

Hal tersebut dapat dimaknai bahwa seniman karawitan menganggap *blero* atau *fals* karena interval nada yang digunakan

dalam Slendro Keroncong di luar batas toleransi atau di luar kebiasaan jarak nada yang ada pada gamelan Jawa.



## **BAB V**

### **KESIMPULAN DAN SARAN**

#### **A. Kesimpulan**

Ansambel musik Keroncong muncul di Indonesia pada awalnya secara disiplin menggunakan kaidah-kaidah musik ‘barat’ ditinjau dari sisi *garap* sajian, penggunaan tangga nada, harmoni, instrumen dan sebagainya. Seiring dengan perkembangan jaman, musik keroncong mengalami inkulturasi dengan budaya musik yang hidup dan berkembang di Indonesia termasuk karawitan Jawa yang berbasis pada tangga nada Pelog dan Slendro.

Lagu-lagu yang menggunakan tangga nada Pelog dan Slendro diadopsi untuk dimainkan dengan ansambel musik Keroncong yang berbasis pada tangga nada diatonis. Secara musikal tentunya terjadi konsekwensi penghilangan dua buah nada dari tujuh buah nada pokok, sehingga tinggal lima buah nada pokok yang aktif digunakan dalam permainan. Pemilihan lima buah nada pokok yang digunakan menyesuaikan sistem interval yang digunakan dalam tangga nada Pelog dan Slendro gamelan dengan tujuan agar terjadi kemiripan penggunaan tangga nada, sehingga melahirkan lagu yang mirip Slendro dan Pelog.

Dilihat dari perspektif kultural, musik Keroncong mengalami perkembangan sehingga kehadirannya lebih disukai masyarakat

awam. Namun dari perspektif musikal ternyata mendatangkan kontroversi pendapat tentang rasa pelarasan Slendro Keroncong di kalangan seniman Keroncong dan seniman Karawitan.

Untuk menggali informasi mengenai kontroversi tersebut, peneliti mengambil satu tangga nada Slendro Keroncong saja dengan alasan agar bahasan lebih fokus pada permasalahan kontroversi dan tangga nada Slendro sudah memiliki kekuatan untuk mengangkat permasalahan kontroversi pendapat antara seniman Keroncong dan seniman Karawitan.

Untuk mendapatkan informasi aspek apa saja yang melahirkan kontroversi dan penyebab kontroversi tersebut di kalangan seniman keroncong dan seniman karawitan dilakukan (1) penggalian opini empu Keroncong dan Karawitan tentang sistem pelarasan Slendro Keroncong melalui eksperimen, (2) menganalisis kelompok mana yang mempunyai kecenderungan berpendapat bahwa tangga nada Slendro Keroncong tersebut *blero* atau *fals*, (4) melakukan eksperimen kedua untuk mencari tingkat validitas tinggi, (3) studi komparasi tangga nada Slendro Keroncong dengan Slendro Gamelan Jawa.

Berdasarkan hasil penelitian yang telah dilakukan, maka ditemukan formulasi sebagai berikut:

1. Penyebab kontroversi terhadap penggunaan tangga nada Slendro di kalangan seniman Keroncong dan seniman

Karawitan terdapat pada tangga nada Slendro yang diterapkan pada ansambel musik Keroncong. Sedangkan tangga nada Slendro gamelan Jawa tidak melahirkan kontroversi baik dikalangan seniman Keroncong maupun seniman Karawitan.

2. Opini yang menyatakan bahwa tangga nada Slendro Keroncong *blero* atau *fals* dikemukakan oleh kelompok seniman Karawitan. Pernyataan ini berdasarkan data yang diperoleh pada eksperimen pertama dan diperkuat pada eksperimen kedua dengan mendatangkan seniman karawitan yang berbeda.
3. Opini seniman Karawitan yang menyatakan bahwa tangga nada Slendro Keroncong *blero* disebabkan oleh interval pendek maupun interval panjang pada sistem pelarasan tangga nada Slendro Keroncong di luar batas toleransi yang biasa terdapat pada sistem penggunaan *jangkah* pada gamelan Jawa.

## **B. Saran**

Kontroversi ini tidak perlu ada kalau masyarakat Indonesia itu lebih mengenal tradisinya dan membuka diri terhadap pengaruh dari luar, sehingga bagi para musisi keroncong dapat merasakan 'enak' baik lagu keroncong Slendro dimainkan dengan ansambel keroncong maupun gamelan. Demikian juga dengan

empu karawitan akan merasa mempunyai pelarasan yang baru, yaitu pelarasan Slendro keroncong. Dengan demikian tidak ada kontroversial sehingga dunia kita menjadi lebih kaya.

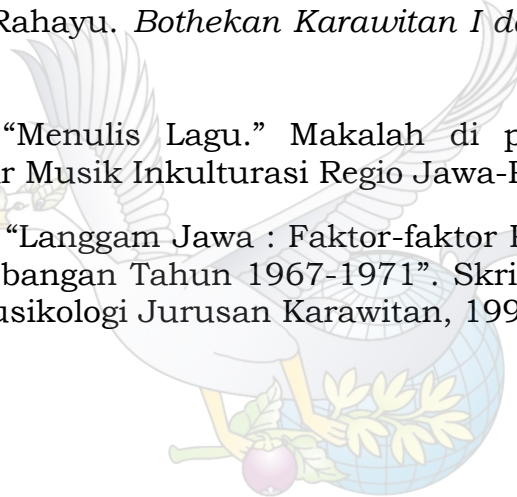


## DAFTAR PUSTAKA

- Al-barry, M. Dahlan. Y dan L. Lya Sofyan Yacub, *Kamus Induk Istilah Ilmiah*. Jogja-Bima-Makasar : 2003
- Any, Andjar, *Kumpulan Lagu keroncong dan Langgam Jawa Andjar Any*. Surakarta : CV. Cendrawasih, 1996.
- Banoe, Pono. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius, 2003.
- Ganap, Viktor. *Krontjong Tugu*. Yogyakarta : BP ISI, 2011.
- Gesang, *Kumpulan Lagu Keroncong dan Langgam Jawa*. Surakarta : CV. Cendrawasih, -
- Harmunah, *Sejarah, Perkembangan, dan Gaya Musik Keroncong*. Yogyakarta : Pusat Musik Liturgi, 1996.
- Hastanto, Sri, “Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa” Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi Seni B-Seni Tahun 2009-2010.
- Hastanto, Sri, *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta : ISI Press Surakarta, 2009.
- Ismanto, dan BHAS. Waluyo, *Aneka Lagu Langgam Dan Keroncong*. Surakarta : CV. Cendrawasih, 2007.
- Ismanto, dan Waluyo, *Kumpulan Lagu-lagu Keroncong*, Surakarta : CV. Cendrawasih, 2007.
- Jacobs, Arthur, *The New Penguin Dictionary of Musik*, London : Great Britain by Cox & Wyman, 1958.
- Kodijat, Latifah, *Tangganada dan Trinada*. Jakarta: Djambatan, 1982.
- Kornhauser, Bronia, “Studies in Indonesian Music” Monash Papers on Southeast Asia – number seven. Victoria : The Centre of Southeast Asian Studies, 1978.
- Miles, Mattew B. dan A. Michael Huberman, *Analisa Data Kualitatif*, Terj.Tjetjep Rohendi Rohidi. Jakarta : UI Press, 1992.



- Prier, S.J., Karl-Edmund, *Kamus Musik*, Yogyakarta : Pusat Musik Liturgi, 2009.
- Sriwidjadjadi., R. Agoes, *Mendayung di Antara Tradisi dan Modernitas Sebuah Penjelajahan Ekspresi Budaya Terhadap Musik Keroncong*. Yogyakarta : Hanggar Kreator, 2007.
- Sugiyanto, Danis, "Sumbangan Komponis Gesang Martohartono Terhadap Musik Indonesia." Tesis S2 Pengkajian Seni Pertunjukan Universitas Gadjah Mada, 2003.
- Sumarsam. *Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003.
- Supanggah, Rahayu. *Bothekan Karawitan I dan II*. Jakarta: MSPI. 2002
- Sutanto, A, "Menulis Lagu." Makalah di presentasikan dalam Seminar Musik Inkulturasi Regio Jawa-Plus, Jakarta 2001.
- Wasono, Adi, "Langgam Jawa : Faktor-faktor Penyebab dan Wujud Perkembangan Tahun 1967-1971". Skripsi S1 Program Studi Etnomusikologi Jurusan Karawitan, 1999.



## **DAFTAR NARASUMBER**

Sayuti Hadi Sutrisno (74), pemain flute keroncong. Jln Mahespati  
No13 RT 04 RW 02 Surakarta

Kaswadi Hadi Suwignya (86), pemain bas keroncong. Begalon RT  
03 RW 04 No 5 Panularan Laweyan Surakarta

Sunarto (67), pemain saxophone dan flute keroncong. Jl Nogogini  
RT 02 RW 01 Gajahan Pasar Kliwon Surakarta

Agung Pamuji Adi (48), vokalis keroncong. Perum Tegal Asri RT 03  
RW 22 Kadipiro Surakarta

Wahyu Purnomo, M.Sn, Drs (46), praktisi dan akademisi seni  
musik. Jl Gading Permai Raya II/AT 17 Perum Gading  
Permai Grogol Sukoharjo

Sukamso, S.Kar, M.Hum, penggender dan akademisi seni  
Karawitan. Benowo RT 06 RW 08 Ngringo Jaten  
Karanganyar

Suraji, S.Kar, M.Sn, pengrebab dan akademisi seni Karawitan.  
penggender dan akademisi seni Karawitan. Benowo RT  
06 RW 08 Ngringo Jaten Karanganyar

Joko Purwanto, S.Kar, M.A (56), penggender dan akademisi seni  
Karawitan. Jl Ayun-ayun 226 Perumahan Ngringo  
Palur Karanganyar

Prasadiyanto, S.Kar, M.A (55). Pengrawit dan akademisi seni  
Karawitan. Jln Sibela Dalam 1 No 07 Mojosongo  
Surakarta

Waluyo, S.Kar, M.Sn (51), Wiraswara dan akademisi seni  
Karawitan. Jl Ki Hajar Dewantara no 19 Surakarta

Kadaryadi (61), pengrebab. Kusumodilagan RT 01 RW 10  
Joyosuban Pasar Kliwon Surakarta

Sutaryo (55), wiraswara dan dalang. Nayu RT 01 RW 18 Nusukan  
Surakarta

Suwarno (49), pengrawit. Jelok Cepogo Boyolali

## **GLOSARI**

### **A**

agêng	Berarti besar atau rendah
akor	Paduan beberapa nada yang dibunyikan bersamaan paling sedikit terdiri dari 3 nada
aksen	Tekanan
arpeggio	Teknik permainan suatu rangkaian nada atau akord terurai secara berurutan, mirip petikan harpa

### **B**

barang	Nama nada dalam pelarasan gamelan.
bawa	Sebuah lagu vokal yang disajikan untuk mengawali sebuah lagu
beat	Hitungan ritmik dalam satuan birama
bléro	Pelarasan nada yang tidak enak didengar.
branyak	Kata Jawa, yang berarti menegadah, cekatan. Adalah salah satu karakteristik embat pelarasan gamelan.

### **C**

cent	Ukuran jarak nada satu ke nada lainnya.
Cak	Disebut juga ukulele cak. Alat musik mirip gitar tetapi berukuran kecil dengan menggunakan empat helai dawai.
Cha-cha	Ragam irama Kuba dan Puertorico. Salah satu di antara beberapa irama Latin yang dipengaruhi oleh irama Jazz seperti Mambo dan Bossanova.

Cuk	Disebut juga ukulele cuk. Alat musik mirip gitar tetapi berukuran kecil dengan menggunakan tiga helai dawai.
Celo	Alat musik mirip gitar tetapi berukuran besar dengan menggunakan tiga helai dawai.
cikal bakal	Asal mula

## D

dhadha	Nama nada dalam pelarasan gamelan
diatonis	Tangga nada musik barat yang memiliki dua jenis interval yakni interval panjang dan interval pendek
do	Nama nada dalam musik diatonis
dominan	Jenjang kelima; jenjang not urutan kelima dalam suatu tangganada, baik mayor maupun minor.

## E

êmbat	Struktur jangkah pada pelarasan gamelan yang dapat membangun rasa karakteristik pelarasan gamelan.
eksplanasi	Keterangan, uraian, penjelasan, pemaparan secara panjang lebar.
empu	Pakar atau ahli dibidang tertentu, khususnya yang berhibungan dengan budaya atau kessenian Jawa

## F

Fa	nama nada dalam tangga nada musik diatonis
----	--

Fado	Lagu rakyat Portugis, berupa lagu sederhana terdiri dari 2 bagian dengan sukat dua.
Foxtrot	Ragam tari pergaulan Eropa pada awal abad ke-20, dirancang dalam sukat 2/2 dengan pola irama mirip dengan irama jazz Amerika.

## G

gamelan:	Sebuah ansambel musik yang <i>instrumentnya</i> sebageian besar adalah perkusi bernada terbuat dari logam yang terdapat di daerah budaya Jawa, Sunda dan Bali. Kata gamelan lebih berkonotasi fisik, sedang musikalnya di dalam budaya Jawa disebut “karawitan”
genre	Ragam, aliran.
gêmbyang	Sejajar dengan oktaf di dalam musik barat, tetapi tidak sama persis.
gulu	Nama nada dalam pelarasan gamelan.

## H

Hertz (Hz)	Ukuran frekuensi bada (berapa getaran per detik)
------------	--

## J

jangkah	Istilah dalam karawitan Jawa untuk menyebut interval atau jarak nada
---------	--

## K

karawitan	Sama dengan musik, tetapi khusus untuk musik tradisional Jawa. Fisiknya disebut gamelan, musikalnya disebut karawitan.
-----------	--

Karawitanologi	Adalah ilmu yang khusus mempelajari tentang karawitan. Kalau di barat disebut musikologi.
kêcêkêl	Sudah tercapai, sudah terpegang.
KORG	Merek dagang mesin frekuensi meter
KORGOT 125	Software ciptaan Ir. Priyadi Dwi Hardjito yang dapat menghitung frekuensi dan jangkah secara cepat dan otomatis.
Kontrapungtis	Suatu istilah umum untuk teknik komposisi musik polifon, dimana beberapa suara mandiri digabungkan menjadi satu komposisi utuh

### L

la	Nama nada dalam tangga nada musik diatonis
laras	Sebuah sistem nada yang berupa urutan nada dari rendah ke tinggi atau sebaliknya dengan jumlah tertentu dan jarak tertentu pula. Di dalam bahasa Indonesia sering diterjemahkan dengan tangga nada.
Larasati	Pelarsan ( <i>êmbat</i> ) yang mempunyai karakteristik <i>sigrak</i> atau <i>mbranyak</i> .
lima	Nama nada dalam pelarsan gamelan.

### M

Mayor	Sebuah sub tangganada diatonis
Minor	Sebuah sub tangganada diatonis
mi	Nama nada dalam tangga nada musik diatonis

**N**

nêm	Nama nada dalam pelarasan gamelan.
Ngremo	Nama sebuah tarian selamat datang yang berasal dari Jawa Timur atau Madura

**P**

pathêt	Kombinasi rangkaian nada yang membangun rasa <i>seleh</i> ( <i>cadential point</i> ) pada melodi gending.
pénak	Kata Jawa yang berarti enak dirasakan. Kata jadiannya <i>kepenak</i> yang berarti baik, atau enak, atau ukurannya pas, tidak janggal.
pênunggul	Nama nada dalam pelarasan gamelan.
pélog	Nama nada dalam pelarasan gamelan.
Pélog	Nama sebuah laras
Pelog Bêm	Sebuah sublaras pelog
Pélog Barang	Sebuah sublaras pelog
pelarasan	Steming, sistem steming pada tangga nada
pitch	Ukuran ketepatan; ketetapan nada dengan frekuensi tertentu, sesuai dengan kesepakatan
pizzicato	Jenis teknik permainan alat musik dawai.

**R**

Recitative	Gaya nyanyi denga gaya berpidato. Cara nyanyi ini mengakibatkan penyimpangan ritmik, bahkan penyimpangan nada, lazim dipergunakan dalam adegan opera.
re	Nama nada dalam tangga nada musik diatonis



ricikan	<i>Instrument</i> yang merupakan rincian dari sebuah ensambel.
ruruh	Kata Jawa yang berarti tenang, menunduk, halus, kalem. Adalah salah satu karakteristik embat pelarasan gamelan.

## S

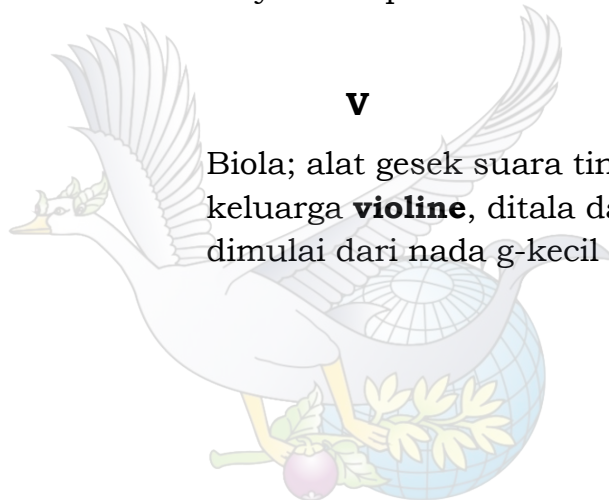
Stambul	Stambul merupakan jenis keroncong yang namanya diambil dari bentuk sandiwara yang dikenal pada akhir abad ke-19 hingga paruh awal abad ke-20 di Indonesia dengan nama Komedi stambul. Nama "stambul" diambil dari Istambul di Turki.
semitones	Jarak antara nada ke nada lainnya seharga setengah satuan.
sigrak	Sama dengan mbranyak
si	Nama nada dalam tangga nada musik diatonis
Sléndro	Nama sebuah laras
Sundari	Pelarasan ( <i>êmbat</i> ) yang mempunyai karakteristik <i>luruh</i> atau <i>ruruh</i> .
sub dominan	Dominan-bawah; jarak lima dari tonika dalam urutan ke bawah seperti nada F dalam tangganada C-Mayor (do-si-la-sol- <b>fa</b> atau C-B-A-G- <b>F</b> ); <b>Bes</b> dalam tangganada F-Mayor, dan sebagainya.
sol	Nama nada dalam tangga nada musik diatonis

## T

Tango	Ragam tari Argentina; jenis irama yang merupakan favorit di ruang-ruang dansa pada masa perang dunia I.
Tanjidor	Musik jalanan tradisional pesta capgomeh di kalangan Cina Betawi, merupakan sisa-sisa musik baris dan musik tiup ruang zaman penjajahan Belanda di Indonesia.
tones	Jarak antara nada satu ke lainnya seharga satu satuan
tonika	Jenjang pertama; jenjang not urutan pertama dalam suatu tangganada, baik mayor maupun minor.

## V

Violin	Biola; alat gesek suara tinggi dalam keluarga <b>violine</b> , ditala dalam g-d-a-e, dimulai dari nada g-kecil
--------	--



## **FOTO EXPERT KERONCONG DAN KARAWITAN PADA EKSPERIMEN PERTAMA**



Sayuti Hadi Surisno  
Pemain flute Keroncong



Drs. Wahyu Purnomo, M.Sn  
Akademisi Musik



Agung Pamuji Adi  
Vokalis Keroncong



Kaswadi Hadisuwignyo  
Pemain Bass Keroncong



Sunarto  
Pemain Flute Keroncong



Waluya, S.Kar, M.Sn  
Wiraswara



Joko Purwanto, S.Kar, M.A  
Penggender



Suraji, S.Kar, M.Sn  
Pengrebab



Prasadiyanto, S.Kar, M.A  
Pengrawit Umum



Sukamso, S.Kar  
Penggender

## **FOTO EXPERT KARAWITAN PADA EKSPERIMEN KEDUA**



Suradi  
Wiraswara/Vokal Karawitan



Suparmin  
Wiraswara/Vokal Karawitan



Suwarno  
Pengrawit Umum



Kadaryadi  
Pengrebab



Sutaryo  
Wiraswara/vokal Karawitan



## FOTO PENGAMBILAN DATA PADA EKSPERIMEN PERTAMA



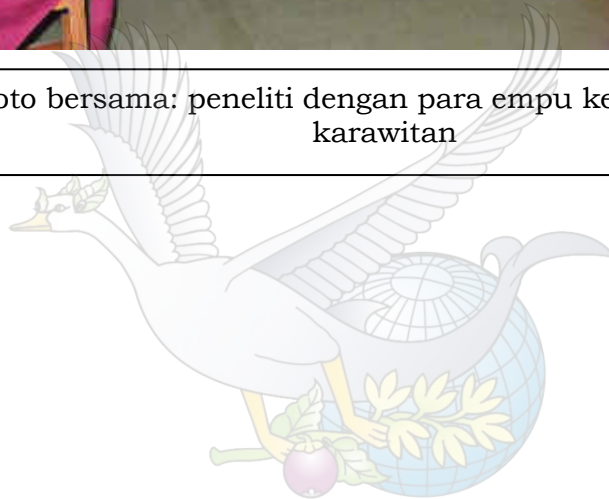
Empu Keroncong dan Karawitan pada saat mendengarkan sampel lagu



Empu keroncong dan karawitan berdiskusi se usai mendengarkan lagu sampel



Foto bersama: peneliti dengan para empu keroncong dan karawitan





## FOTO PENGAMBILAN DATA PADA EKSPERIMEN KEDUA



Para empu karawitan mendengarkan lagu sampel



Foto bersama peneliti dengan para empu karawitan

**FOTO PEMBUATAN SAMPEL LAGU UNTUK PENGAMBILAN DATA**



Rekaman lagu Langgam Jawa versi gamelan  
di SMK 8 Surakarta



Rekaman lagu Langgam Jawa versi keroncong  
di studio 'Plenthe' Surakarta

**ANGKET  
PELARASAN SLENDRO PADA LANGGAM JAWA**

**CONTOH**

Laras Slendro versi **GAMELAN** pada lagu di bawah ini ;

No	Judul Lagu	Mantap	Kurang Mantap	Tidak Mantap
1	Caping Gunung			
2	Kacu Kacu			
3	Kadung Tresna			
4	Ngimpi			
5	Nusul			

Laras Slendro versi **KERONCONG** pada lagu di bawah ini ;

No	Judul Lagu	Mantap	Kurang Mantap	Tidak Mantap
1	Caping Gunung			
2	Kacu Kacu			
3	Kadung Tresna			
4	Ngimpi			
5	Nusul			

Surakarta, 3 Oktober 2013  
Narasumber,

(.....)

Beri tanda ( √ ) pada pilihan anda

## BIODATA NARA SUMBER

CONTOH

Nama Lengkap : .....  
Tempat / Tgl Lahir : .....  
Jenis Kelamin : Laki-laki / Perempuan  
Alamat Rumah : .....  
.....  
Pekerjaan : .....  
Alamat Pekerjaan : .....  
.....  
Nomor Telp/HP : .....  
E-Mail : .....  
Facebook : .....  
Web Blog/Web Site : .....  
Pendidikan Terakhir : .....  
Pengalaman berkesenian :  
1. .... sebagai .....th  
2. .... sebagai .....th  
3. .... sebagai .....th  
4. .... sebagai .....th  
5. .... sebagai .....th  
6. .... sebagai .....th  
7. .... sebagai .....th

Surakarta, 3 Oktober 2013

Nara Sumber,

(.....)

## **SISTEM PELARASAN NUSANTARA**

### **Studi Kasus: Sistem Nada Celempong dalam Kesenian Gondang Oguong di Wilayah Adat Limo Koto Kabupaten Kampar**

#### **Pendahuluan**

##### **A. Latar Belakang Masalah**

Sistem nada atau *tuning system* juga dikenal dengan istilah sistem pelarasan, yang semua itu berarti serangkaian proses pembentukan tinggi-rendah serta jarak antar nada, dengan keterkaitan setiap unsur di dalamnya. Sistem nada merupakan salah satu komponen musik yang memiliki fungsi paling fundamental. Dapat dikatakan demikian karena sistem nada mampu merepresentasikan karakteristik musikal sebuah lagu yang disusun berdasarkan sistem nada tersebut. Seperti pada lagu yang disusun dengan menggunakan sistem nada diatonis barat, tentunya memiliki perbedaan karakteristik, suasana, watak, ataupun rasa musikal dengan lagu yang disusun berdasarkan laras *slendro* atau *pelog* dalam Karawitan Jawa. Kemunculan suasana musikal tersebut diyakini berdasarkan atas perbedaan pada pola jarak nada yang sengaja diatur, sehingga melahirkan karakteristik musikal yang khas. Dengan kata lain sistem nada dapat menjadi salah satu ciri khas sebuah musik.

Hastanto menyatakan setidaknya saat ini ada 3 sistem nada yang keberadaannya paling dikenal di wilayah Nusantara, yaitu



sistem nada diatonis, *slendro*, dan *pelog* (Hastanto, 2012: 2). Namun demikian, dapat diyakini bahwa masih banyak sistem-sistem nada lain yang digunakan oleh setiap suku bangsa di Indonesia. Proses-proses alami pembentukan sistem-sistem nada tersebut masih tersimpan dan hidup di dalam sanubari para *empu*, seniman, maupun pelaras. Sehingga saat ini dirasakan sangat perlu untuk mengadakan penelitian ilmiah mengenai hal itu, guna menjaga harta warisan budaya tersebut agar tidak punah.

Selanjutnya Hastanto dalam buku Kajian Musik Nusantara-1 menjelaskan, bahwa pengaruh budaya musik barat yang menyebar pesat keseluruh dunia melalui aktivitas perdagangan, maupun misi keagamaan pada masa lampau merupakan salah satu penyebab dikenalnya sistem nada diatonis di Indonesia. Masuk dan dikenalnya sistem nada diatonis barat di Indonesia dapat dilihat dari persebaran Musik Pan Indonesia. Musik Pan adalah musik yang secara umum atau pada umumnya dapat diapresiasi oleh berbagai masyarakat di seluruh wilayah Indonesia, hal tersebut dikarenakan unsur-unsur musiknya sudah dikenal oleh masyarakat itu sendiri (Hastanto, 2011: 76).

*Slendro* dan *pelog*, sistem nada ini merupakan sistem nada yang digunakan dalam dunia karawitan Jawa – khususnya Jawa Tengah. Hastanto menyatakan bahwa sistem nada ini termasuk

dalam sistem nada pentatonis, yaitu sistem yang menggunakan 5 nada (Hastanto, 2009: 24). Akan tetapi perlu ditegaskan bahwa sistem nada *slendro* dan *pelog* ini memiliki perbedaan dengan sistem nada diatonis. Perbedaan tersebut diatas terdapat pada tinggi-rendah serta pola jarak nadanya. Berikut ini akan disajikan tabel hasil penelitian Hastanto, guna melihat perbedaan tinggi-rendah dan pola jarak sistem nada diatonis mayor dengan salah satu laras karawitan Jawa yaitu laras *slendro*.

a. Sistem Nada Diatonis Mayor

Oktaf	IV							V
Nama Nada	C	D	E	F	G	A	B	C
Frekuensi	261,63	293,66	329,63	349,23	392	440	493,88	523,25
Interval		200	200	100	200	200	200	100

Tabel 1. Frekuensi dan Interval Tangga Nada Diatonis Mayor.

(Hastanto, 2012: 19)

b. Sistem Nada Slendro

Gembyang	III					
Nama Nada	Penunggul	Gulu	Dhadha	Lima	nem	Penunggul
Frekuensi	274	316	363	418	481	551
Jangkah		247	240	244	247	235

Tabel 2. Frekuensi dan *Jangkah Gembyangan Gender Barung*

Laras Slendro Gamelan Ageng Karanganyar. (Hastanto, 2012: 42)



Sistem nada dalam sejarah musik barat sudah distandarisasi sejak abad ke-17, dengan diumumkannya sebuah kebijakan yang dikenal dengan *equal temprament*. Kebijakan tersebut melahirkan apa yang dikenal dengan *diatonic scale* yang memiliki *absolute pitch* atau tinggi-rendah nada absolut. Sehingga memungkinkan berbagai macam lagu yang menggunakan sistem nada ini, dapat dinyanyikan dari berbagai ambitus suara. Maka dari itu proses pembentukan tinggi-rendah dan jarak antar nada dalam musik barat sudah diatur sedemikian rupa, mengacu pada kebijakan *equal temprament*. Sedangkan untuk proses pelarasan di sebagian besar musik Nusantara dibentuk berdasarkan intuisi rasa para *empu*, pelaras, ataupun senimannya. Walaupun dikatakan demikian bukan berarti sistem nada musik Nusantara tidak memiliki acuan, acuan dalam hal ini berada dalam bingkai kepantasan budayanya. Hal tersebut sejalan dengan penjelasan Hastanto dalam buku *Ngeng & Reng* mengenai proses pelarasan dalam budaya Karawitan Jawa dan Bali. Bahwa disaat proses pelarasan gamelan dilakukan, maka saat itulah sang *empu* menghembuskan roh ke dalam fisik gamelan (Hastanto, 2012: 6).

Penelitian mengenai sistem nada belum banyak dilakukan khususnya pada musik lokal Nusantara. Merujuk pada pendapat Hastanto mengenai musik lokal sebagai salah satu jenis musik nusantara, yaitu “. . . musik daerah yang masih belum melewati

pagar budayanya . . .” (Hastanto, 2011: 8). Maka dari itu penelitian kali ini akan memilih salah satu instrumen musik lokal Nusantara yang disebut dengan celempong.

Celempong merupakan seperangkat instrumen idiofon berbahan dasar logam campuran (*alloy*) atau dikenal dengan perunggu, yang terdapat hampir di seluruh wilayah Kabupaten Kampar, Provinsi Riau. Berdasarkan informasi awal di lapangan mengenai asal mula celempong di Kampar sampai saat ini belum diketahui pasti, akan tetapi celempong memiliki kesamaan bentuk, fungsi, dan warna bunyi dengan instrumen logam dari Sumatera Barat yang disebut dengan talempong.

Terdapat dua bentuk penyajian kesenian dengan instrumen celempong yang paling dikenal di Kampar. Pertama, Celempong Rarak merupakan bentuk sajian yang menggunakan 6 buah celempong dimainkan oleh 3 orang. Setiap pemain memegang masing-masing 2 buah celempong. Fungsi bentuk sajian seperti ini dilakukan untuk kebutuhan arak-arakan. Bentuk penyajian kedua adalah ensambel musik tradisi Gondang Oguong. Umumnya instrumen pada ensambel musik tradisi gondang uguong terdiri dari 1 *saghang* celempong yang menggunakan 6 buah anak nada, 2 buah katepak dan 2 buah uguong yang dimainkan dalam posisi duduk. Sedangkan jumlah pemain dalam kesenian Gondang Oguong terdiri dari 5 orang, diantaranya

seorang *penggolong* atau pemain melodi lagu celempong, seorang *paningka* atau pemain *tingka*<sup>1</sup>celempong, 2 orang pemain katepak dan 1 orang pemain oguong. Dalam bentuk sajian ini instrumen celempong menjadi instrumen utama, hal tersebut berarti bahwa *penggolong* sebagai pemain instrumen utama menjadi tokoh penting dalam kesenian tersebut. Menurut Salman Azis, seorang *penggolong* celempong dalam kesenian ini memiliki kemampuan di atas pemain lainnya. *Penggolong* celempong dapat memainkan dengan fasih seluruh instrumen dalam kesenian Gondang Oguong, sampai pada melakukan pelarasan atau *tuning system* terhadap instrumen celempong (Wawancara, 29 Juli 2015).

Namun berdasarkan pengamatan di lapangan terkait bentuk sajian kesenian ini, ada beberapa daerah di Kabupaten Kampar yang hanya menggunakan 5 buah anak nada dengan 1 buah oguong. Adapun daerah tersebut terdapat di sebagian besar wilayah Kampar Kiri. Oleh karena luasnya persebaran celempong di Kabupaten Kampar dan beragamnya bentuk sajian, maka studi mengenai sistem nada ini memilih kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto sebagai lokasi penelitian. Adapun untuk kesenian Gondang Oguong yang terdapat di luar wilayah adat

---

<sup>1</sup>*Tingka* adalah teknik permainan 2 buah celempong, biasanya nada ke 6 dan nada ke 2 secara bergantian. Tugas dari *paningka* adalah memainkan kedua nada ini dengan ritme yang ditentukan berdasarkan judul lagu.

Limo Koto, dianggap sebagai varian bentuk sajian Gondang Oguong yang memiliki ciri khas tersendiri.

Wilayah adat Limo Koto merupakan salah satu dari beberapa wilayah adat yang ada di Kabupaten Kampar. Wilayah adat Limo Koto bukan daerah yang berdiri sendiri secara administratif, melainkan sebuah wilayah adat yang memiliki kesamaan budaya. Secara histori penamaan wilayah adat Limo Koto belum diketahui secara pasti, akan tetapi sejak zaman penjajahan kolonial Belanda tahun 1889 di Kampar istilah Limo Koto telah dikenal (Khairunnas, 1990: 30).

Wilayah adat Limo Koto, ditinjau secara harfiah berarti lima kota yang terdapat dalam satu wilayah. Namun menurut Elfiandri Adjus setidaknya ada 3 fase perubahan terkait nama dan jumlah kenegerian adat di wilayah adat tersebut. Pada awalnya wilayah adat Limo Koto bernama Tigo Koto yang terdiri dari 3 kenegeriaan adat, yaitu kenegerian adat Kuok, Bangkinang, dan Air Tiris. Fase berikutnya beriringan dengan pertambahan jumlah penduduk, maka wilayah adat Tigo Koto berkembang menjadi Limo Koto yang terdiri dari 5 kenegerian adat. Adapun kenegerian adat tersebut diantaranya, kenegerian adat Kuok, Salo, Bangkinang, Air Tiris, Rumbio. Pada fase berikutnya kenegerian adat di Limo Koto bertambah menjadi 8 wilayah, diantaranya kenegerian Kuok, Salo, Bangkinang, Air Tiris, Rumbio, Kampar, Tambang dan Terantang.

Walaupun jumlah kenegerian di dalam wilayah adat Limo Koto terdiri dari 8 Koto, namun sebutan untuk kedelapan kenegerian itu tetap disebut Limo Koto. Sebutan wilayah adat Limo Koto hingga saat ini masih diakui oleh masyarakat kampar, meskipun sebatas secara *de facto* bukan secara *de jure* (Adjus, 2004: 48-49).

Integrasi budaya di wilayah adat ini dapat dilihat dari kesamaan struktur masyarakat, sistem kekerabatan, hingga kesenian-kesenian tradisi di dalamnya. Sehingga sebutan untuk masyarakatnya adalah masyarakat adat Limo Koto. Struktur masyarakat di wilayah adat Limo Koto terdiri dari beberapa suku. Suku dalam hal ini merupakan simbol kesatuan keluarga dalam masyarakat adat Limo Koto. Penggolongan suku dalam masyarakat adat ini berdasarkan pada golongan suku ibu, dengan begitu dapat dilihat bahwa masyarakat adat Limo Koto menganut sistem kekerabatan matrilinear atau garis keturunan ibu. Setiap persukuan di wilayah adat ini memiliki pemimpin adat yang dikenal dengan *niniok mamak*.<sup>2</sup>

Masyarakat adat Limo Koto memiliki hubungan erat dengan kesenian tradisi Gondang Oguong, terbukti dari masih digunakannya kesenian tersebut pada setiap upacara-upacara adat. *Batogak niniok mamak* atau upacara penobatan *niniok*

---

<sup>2</sup> Majelis kerapatan adat yang terdiri dari petinggi-petinggi persukuan di wilayah adat Limo Koto.

*mamak* merupakan salah satu upacara adat yang harus menyajikan kesenian Gondang Oguong di dalamnya. Selain dari bunyi-bunyian gondang uguong, upacara-upacara adat juga menyertakan bunyi-bunyian dari *lelo* atau meriam bambu. Hal tersebut dilakukan sebagai tanda bahwa acara tersebut adalah acara besar dan penting.

*“Jauo dokek kami jopuik, jauo balayangkan sughek nan dokek bakapun sighthio, mako babunyi yang tabosuik di bumi tabendang kalangik”*.<sup>3</sup> Ungkapan adat ini adalah sebagai bukti bahwa pentingnya kesenian Gondang Oguong bagi masyarakat adat Limo Koto. Apabila kesenian ini tidak disertakan dalam setiap acara-acara adat, maka dikemudian hari akan muncul aib serta isu-isu negatif di kalangan masyarakatnya. Seperti pada upacara-upacara adat, apabila Gondang Oguong tidak disertakan maka acara tersebut dianggap tidak sah atau ilegal oleh para *niniok mamak*. Hal ini dianggap sama saja tidak mengundang petinggi adat dari kenegerian lain dan memberitahu khalayak bahwa adanya musyawarah adat. Melihat pemaparan mengenai integrasi budaya di wilayah adat Limo Koto tersebut di atas, menjadi alasan kuat memilih wilayah adat Limo Koto di Kampar sebagai *scope*

---

<sup>3</sup> Dalam bahasa Indonesia ungkapan tersebut berarti, “Jauh dekat kami jemput, jauh dilayangkan surat yang dekat dikirim kapur sirih, maka dibunyikanlah dari bumi diantar kelangit”.

penelitian yang representatif – khususnya untuk kesenian Gondang Oguong.

Seperti yang telah disinggung sebelumnya bahwa sistem nada merupakan salah satu unsur penting dalam sebuah musik, hal tersebut karena sistem nada menjadi *raw material* dari sebuah bangunan musik tersebut. Berangkat dari pemahaman tersebut, penelitian ini akan berupaya membangun pengetahuan mengenai sistem nada melalui konsep-konsep lokal yang meliputinya. Hal tersebut diawali dengan temuan istilah lokal yang identik dengan sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto. Istilah tersebut adalah *maakun buni*. *Maakun buni* merupakan sebuah proses pelarasan celempong yang dilakukan oleh *penggolong* sebagai tokoh utama dalam kesenian Gondang Oguong. Salman Aziz mengatakan bahwa *maakun buni* secara kultural dilakukan berdasarkan kepekaan *ghaso* atau rasa yang dimiliki oleh seorang *penggolong* celempong. Proses ini dilakukan untuk menentukan tinggi-rendah dan jarak nada yang *lomak didongou* atau enak didengar sehingga mampu menghadirkan *ghaso sojuok*<sup>4</sup>(Wawancara, 29 Juli 2015).

---

<sup>4</sup>*Sojuok* dalam bahasa Indonesia berarti sejuk, namun makna *sojuok* dalam hal ini adalah suasana musikal yang kalem, tenang atau sendu. Kemunculan karakter ini disebabkan tinggi-rendah dan *tingkai* nada sudah *topek* dan *lomak* (appropriate).



Selain *maakun buni*, proses lain yang kerap dilakukan oleh para seniman celempong adalah *mambolo buni*<sup>5</sup>. *Mambolo buni* merupakan proses menjaga warna bunyi setiap anak celempong agar tetap enak didengar. Proses ini dilakukan dengan cara memberikan *soda* pada bagian dalam celempong, guna menutupi bagian-bagian yang sudah retak akibat benturan atau dimakan usia. Apabila terdapat retakkan pada bagian dalam celempong, maka akan menghasilkan bunyi yang *tongek*<sup>6</sup> sehingga perlunya proses *mambolo buni* dilakukan.

Serangkaian proses-proses alami dalam hal pembentukan sistem nada musik tradisi seperti yang telah dipaparkan di atas, dewasa ini mengalami kemunduran. Kemunduran tersebut terlihat dari munculnya anggapan bahwa sistem nada celempong Kampar, khususnya wilayah adat Limo Koto merupakan bagian dari sistem nada diatonis. Masalah tersebut semakin pelik dengan adanya usaha-usaha sebagian oknum seniman musik tradisi di wilayah Kampar umumnya, yang melakukan standarisasi sistem nada tersebut dengan sistem nada diatonis. Berdasarkan asumsi sementara, hal ini terjadi dikarenakan minimnya pengetahuan oknum tersebut mengenai proses *maakun buni* sehingga tidak

---

<sup>5</sup>*Mambolo Buni* berarti memperbaiki, menjaga, atau memelihara warna bunyi celempong.

<sup>6</sup>*Tongek* merupakan bunyi anak celempong yang tidak enak atau tidak bergema.

menyadari adanya harta warisan budaya paling berharga yang dimilikinya.

Kontinuitas masalah ini dikhawatirkan akan semakin memperburuk citra sistem nada musik lokal Nusantara yang terkesan tunduk pada musik barat. Khususnya pada sistem nada celempung di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar yang akan semakin terkontaminasi dan melenyapkan orisinalitasnya. Berdasarkan pemaparan kompleksitas masalah di atas, maka penelitian mengenai sistem nada celempung dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar dirasakan sangat perlu dilakukan. Hal tersebut berguna untuk meng-*counter* anggapan yang salah terhadap sistem nada tersebut. Sehingga keaslian dari sistem nada celempung yang merupakan salah satu kekayaan budaya musik lokal Nusantara tetap terjaga.

## **B. Rumusan Masalah**

Kepentingan penulisan ini adalah menemukan sistem nada dalam musik tradisi. Fenomena ini dikhususkan pada beberapa gejala pokok yang tersirat dari latar belakang, yaitu (1) Adanya serangkaian proses penentuan sistem nada pada instrumen celempung dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar, serta (2) Bagaimana bentuk sistem nada pada instrumen celempung dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar tersebut. Secara

tertata pokok-pokok permasalahan tersebut dapat dirumuskan sebagai berikut:

1. Bagaimana wujud struktur *tingkai* nada pada sistem nada celempong yang memunculkan rasa *sojuok*?
2. Apa yang menjadi acuan pembentukan struktur *tingkai* pada sistem nada celempong?

### **C. Tujuan dan Manfaat Penelitian**

Berdasarkan dua rumusan masalah diatas, penelitian ini bertujuan sebagai berikut :

- (1) Untuk mengetahui pola jangkah sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.
- (2) Untuk mengetahui karakteristik musikal sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.
- (3) Untuk mengetahui proses penentuan sistem nada pada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

Adapun manfaat yang diperoleh dari penelitian ini adalah sebagai berikut :

- (1) Terungkapnya pola jangkah sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.
- (2) Terungkapnya karakteristik musikal sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

- (3) Terungkapnya proses penentuan sistem nada pada celempung di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

#### **D. Tinjauan Pustaka**

Penelitian atau penulisan secara spesifik yang mengkaji sistem nada celempung di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar memang belum ditemukan hingga saat ini. Akan tetapi merujuk pada objek formal yaitu tentang sistem nada atau sistem pelarasan, ada beberapa sumber yang kemungkinan bisa menjadi tinjauan pustaka penelitian ini. Diantaranya laporan penelitian I Wayan Rai S dan tim penelitian Proyek Pengkajian dan Penelitian Ilmu Terapan Direktorat Pembinaan Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat, Ditjen Dikti, Depdikbud tahun 1999 yang dirangkum dalam bentuk jurnal. Laporan penelitian dengan judul asli "*Keragaman Laras (Tuning System) Gamelan Gong Kebyar*" ini dimuat dalam jurnal Selonding volume 1 tahun 2001 dengan judul "*Metode Penelitian Laras (Tuning System) Musik Tradisi Nusantara: Sebuah Model*".

Pada penelitian tersebut I Wayan Rai S dkk mengungkapkan sistem pelarasan salah satu Gamelan Gong Kebyar Bali yang disebut dengan *pelog atut lima*. Metode penelitian yang digunakan adalah dengan mengukur setiap nada dari setiap ricikan dengan alat Hale Sight Tuner. Selain itu I Wayan Rai S dkk juga

melakukan *cross check* mengenai toleransi sistem pelarasan yang sesuai dengan budayanya berupa alat ukur budaya. Alat ukur budaya tersebut merupakan pendapat para *pande*, tukang laras, pakar karawitan, kritikus, hingga penikmat Gong Kebyar Bali. Setelah proses identifikasi nada diperoleh dari Hale Sight Tuner, I Wayan Rai S dkk mencari jangkah nada dalam satuan cent dengan rumus:

Jumlah cent = *octave* x 1200 + cent dari nada + plus atau minus dari nada tersebut.

Dari contoh model penelitian yang dilakukan oleh I Wayan Rai S dkk ini, agaknya dapat membantu proses penelitian mengenai sistem nada celempung Kampar.

Selain itu penelitian lain yang juga mengkaji mengenai sistem nada atau sistem pelarasan adalah tulisan Sri Hastanto yang berjudul "*Ngeng & Reng : Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*". Hasil penelitian Hastanto yang terbit pada tahun 2012 ini mengungkap watak atau karakteristik gamelan Jawa dan Bali. Karakteristik ini disebut dengan istilah *ngeng* untuk gamelan Jawa dan *reng* untuk gamelan Bali. Menurut Hastanto pengertian *ngeng* dan *reng* ini adalah watak dari gamelan yang memiliki semacam gema bunyi

ketika ditabuh. Walaupun *ngeng* dan *reng* ini sama-sama gema bunyi akan tetapi memiliki watak atau karakter yang berbeda.

Dua karakteristik ini masing-masing muncul dari pola jangkah nada-nada yang digunakan. Untuk mengidentifikasi hal tersebut, Hastanto melakukan pengukuran setiap ricikan gamelan yang dianggap terbaik oleh masing-masing budayanya. Mulai dari pengukuran frekuensi setiap nada, pengukuran jangkahsetiap nada hingga penelitian pada kualitas sumber bunyi yang digunakan.

Selanjutnya penelitian yangterkait dengan sistem pelarasan adalah laporan penelitian *embat* dalam hibah kompetensi B-Seni tahun 2009-2010 oleh Sri Hastanto. Pada penelitian tersebut Hastanto membahas bagaimana bentuk dan struktur *embat* yang menghasilkan berbagai macam karakteristik musikal dalam Karawitan Jawa. Pengetahuan musikal serta kepekaan rasa para *empu* dalam hal ini digunakan sebagai alat ukur, guna mencari toleransi rasa musikal yang terbaik menurut kepantasan budaya Karawitan Jawa. Model penelitian Hastanto ini menjadi salah satu pedoman penelitian yang akan dilakukanpada sistem nada celempung di wilayah adat Limo Koto Kampar.

#### **E. Kerangka Konseptual**

Berdasarkan penjelasan pada bagian awal latar belakang, dapat diyakini bahwa sistem nada yang digunakan oleh setiap suku bangsa memiliki ciri khas masing-masing. Ciri khas tersebut dapat diidentifikasi dari wujud struktur jarak nada yang digunakan. Sistem nada celempong sebagai bagian dari kekayaan sistem nada musik Nusantara, tentunya juga memiliki ciri khas pada struktur jarak nadanya. Konstruksi sistem nada celempong tersebut hidup dalam sanubari (*embody*) para *penggolong* celempong sebagai sebuah pengetahuan dan pengalaman musikal. Pengetahuan empirik tersebut yang nantinya menjadi dasar terbangunnya sistem nada celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto.

*Maakun buni*, merupakan salah satu konsep lokal yang muncul dari pengetahuan empirik para *penggolong* celempong. Proses ini didasari atas pengalaman dan pengetahuan musikal para *penggolong* celempong, mengenai tinggi-rendahnya dan *tingkai* antar *nadasalobuan* atau seperangkat celempong. *Salobuan* celempong yang berjumlah 6 anak nada memiliki nama lokal, yaitu *induk kanan*, *induk kiri*, *anak kanan*, *anak kiri*, *anak tonga*, *anak tingka*<sup>7</sup>. Ke-6 anak nada membentuk satu sistem musik, atas dasar perbedaan *tingkai* atau jarak nada antara C1 ke C2, C2 ke

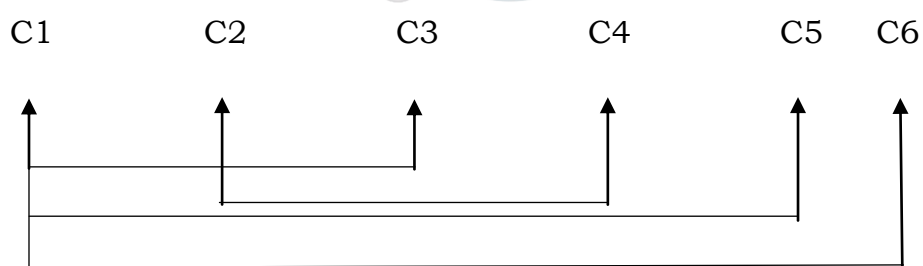
---

<sup>7</sup> Selanjutnya dalam tulisan ini ke-6 anak nada tersebut mulai dari nada terendah sampai nada tertinggi akan dituliskan dengan simbol C1, C2, C3, C4, C5, dan C6.



C3, C3 ke C4, C4 ke C5, dan C5 ke C6. *Tingkai* nada ini mengacu pada *gheghek* atau bunyi yang bergelombang, seperti apabila satu nada ke nada berikutnya menghasilkan gelombang bunyi yang tidak *batikai* (*tingkai* nada yang terlalu jauh) dan tidak *banduong* (*tingkai* nada yang terlalu dekat) maka jarak tersebut dianggap *topek* atau tepat.

Setelah menemukan *tingkai* antar nada, selanjutnya *penggolong* celempong akan menentukan *kowan* atau pasangan masing-masing dari 6 nada tersebut. Hal ini dilakukan untuk memastikan *tingkai* setiapnada sudah *topek* dan mampu memunculkan karakter *sojuok*. Pasangan nada tersebut dibunyikan berulang-ulang kali secara serentak ataupun bergantian sampai terasa *sanggam*<sup>8</sup>. Struktur pasangan dalam proses tersebut dapat dilihat pada bagan di bawah ini.



Bagan 1. Struktur pasangan *sanggam* celempong.

Apabila *gheghek* dari *tingkai* nada dan struktur pasangan celempong yang *sanggam* terasa *lomak* (*appropriate*) maka

<sup>8</sup>*Sanggam* berarti dua nada yang berbeda akan tetapi apabila dibunyikan terasa satu.

karakter *sojuok* akan dapat dirasakan. Untuk mengidentifikasi hal tersebut maka diperlukan pencarian toleransi *tingkai* atau ambang batas rasa *lomak* menurut kepantasan budaya para *penggolong* celempong. Proses identifikasi toleransi tinggi-rendah dan *tingkai* nada dalam penelitian ini akan menggunakan bantuan disiplin ilmu lain sebagai alat ukur. Tinggi-rendah setiap nada dapat diukur dari seberapa banyak gelombang periodik yang dihasilkan dalam satu detik atau *circle per second* disingkat *cps*. Satuan ukuran internasional tersebut juga sering disebut dengan *hertz* disingkat Hz. Penggunaan satuan *hertz* secara internasional merupakan penghargaan terhadap kontribusi Heinrich Rudolf Hertz dalam bidang elektromagnetisme. Sedangkan perbedaan tinggi-rendah nada akan menimbulkan *tingkai* atau jarak nada. Dunia internasional menyepakati untuk mengukur jarak nada ini dengan satuan *cent*. Satuan ukur jarak nada ini merupakan hasil kerja keras Alexander John Ellis pada tahun 1885, yang kemudian disiarkan melalui jurnal bertajuk *OnThe Musical Scales of Various Nation*.

Pada dasarnya pengetahuan empirik dalam penelitian ini digunakan sebagai sebuah model pendekatan, bukan sebagai sebuah landasan teori. Adapun konsep-konsep teoritik yang akan digunakan berasal dari dalam budaya itu sendiri, dimana konsep-konsep tersebut sudah hidup dalam sanubari para pelaku seni

sejak kesenian itu ada. Namun dalam upaya membangun ekplanasi konsep-konsep alami tersebut, akan dipadukan dengan disiplin ilmu lain sebagai piranti bantuan untuk membedah masalah.

Apabila terdapat kuantifikasi dalam penelitian ini, hal tersebut akan digunakan untuk eksperimen guna mengidentifikasi kekongkretan toleransi tinggi-rendah serta *tingkai* nada celempong. Kombinasi konsep-konsep teoritik inilah yang nantinya akan digunakan untuk membedah sekaligus dua pertanyaan dalam rumusan masalah. Sehingga mendapatkan ekplanasi yang komprehensif, mengenai sistem nada celempong dalam kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Kabupaten Kampar.

#### **F. Metodologi Penelitian**

Penelitian mengenai sistem nada celempong di wilayah adat Limo Koto Kampar ini menggunakan metode kualitatif deskriptif. Metode yang digunakan untuk meneliti pada kondisi objek yang alamiah serta memposisikan peneliti sebagai instrumen kunci. Metode ini sangat cocok dengan penelitian yang berbasis pada pengetahuan empirik, dimana nantinya pengetahuan dan kepekaan rasa para *penggolong* celempong digunakan sebagai penentu kualitas sebuah sistem nada yang *lomak* menurut kepantasan budayanya.

Penelitian ini diawali dengan mengumpulkan informasi mengenai objek material dan formal dari berbagai sumber. Berdasarkan informasi yang diperoleh maka langkah selanjutnya melakukan *survey* dan konfirmasi. Hal ini guna memastikan bahwa grup-grup Gondang Oguong yang dipilih menjadi objek, sudah sesuai dengan kriteria dan bersedia ikut dilibatkan dalam penelitian ini.

Setelah penentuan objek-objek yang akan menjadi sumber data selesai, maka tahap berikutnya adalah proses pengumpulan data dan pengolahan data. Proses pengumpulan data dalam penelitian ini akan dilakukan dengan teknik triangulasi melalui studi pustaka, observasi, wawancara, dokumentasi dan eksperimen. Merujuk pada pendapat Sugiyono, teknik triangulasi ini merupakan gabungan dari berbagai macam teknik pengumpulan data. Melalui teknik triangulasi ini peneliti tidak hanya dapat mengumpulkan data saja, melainkan sekaligus menguji kredibilitas data. (Sugiyono, 2014 : 83).

Studi pustaka nantinya berguna untuk mencari informasi dari sumber literatur terkait dengan objek formal dan material penelitian. Sumber informasi literatur tersebut dapat berupa hasil-hasil penelitian ilmiah, buku, artikel, jurnal, hingga dokumen-dokumen audio-visual mengenai objek penelitian.

Tahap observasi merupakan tahap berikutnya yang akan dilakukan. Observasi dalam penelitian ini nantinya akan berguna untuk mencari fakta dari data-data lapangan. Menurut Nasution dalam Sugiyono, "Para ilmuwan hanya dapat bekerja berdasarkan data, yaitu fakta mengenai dunia kenyataan yang diperoleh melalui observasi." (Sugiyono, 2014:64). Selanjutnya observasi yang digunakan adalah observasi partisipatif, di mana dalam observasi ini peneliti akan terlibat langsung dengan kegiatan responden yang menjadi sumber data. Susan Stainback dalam Sugiyono menyatakan, "*In participan observation, the researcher observes what people do, listent to what they say, and participates in their activities.*" (Sugiyono, 2014:65).

Wawancara, merupakan tahap pengumpulan data yang juga akan digunakan dalam penelitian ini. Wawancara digunakan sebagai alat pengumpul data baik sebagai studi pendahuluan, maupun mencari hal-hal yang lebih mendalam dari responden. Esterberg dalam Sugiyono berpendapat, "*interviewing is at the heart of social research. If you look throuh almost any sociological journal, you will find that much social research is based on onterview, either standarized or more in-depth*". (Sugiyono, 2014:72). Sebagai hati dari penelitian, wawancara begitu penting dalam studi ini guna mencari makna dibalik data. *Depth interview* merupakan pilihan tepat untuk menggali pengetahuan mengenai

sistem nada yang digunakan dalam instrumen celempong. Wawancara mendalam akan dilakukan dengan menggunakan pola *semistructure interview*, agar informan merasakan nyaman dan tidak kaku disaat wawancara dilaksanakan. Hal ini bertujuan guna menemukan data secara lebih terbuka dan mendalam.

Tahap pengumpulan data berikutnya adalah dokumentasi. Dokumentasi merupakan rekam peristiwa yang sudah berlalu, baik dalam bentuk tulisan, gambar, audio atau video. Pada penelitian mengenai sistem nada ini nantinya akan mengumpulkan dokumen penting terkait dengan kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar. Dokumen-dokumen tersebut akan disajikan dalam bentuk foto, rekaman audio dan visual, serta data-data frekuensi dan jarak antar nada celempong yang terangkum dalam lembar-lembar kerja. Hal tersebut dilakukan guna memperkuat kredibilitas penelitian ini.

Eksperimen, merupakan tahapan terakhir dalam proses pengumpulan data. Untuk memperoleh gambaran kongkret mengenai adanya pola *tingkai* nada celempong, diperlukan bantuan peralatan yang dapat mengukur frekuensi dan cent. Adapun peralatan yang akan digunakan adalah sebagai berikut:

- (1) *software Pano Tuner*, sebagaipengukur frekuensi yang beroperasi pada perangkat android.

- (2) *Zoom HD Recorder* dan *Adobe Audition CC 2014* yang berguna sebagai alat dan *software* perekaman audio.
- (3) *TrueRTA* merupakan *software tone generator* yang berguna untuk melihat frekuensi nada pada ambang batas toleransi.
- (4) *Sengpielaudio.com* merupakan situs *online* yang digunakan untuk mencari jarak nada – cent – setelah frekuensi tiap nada ditemukan.

Untuk mengetahui ambang batas atau toleransi *tingkai* nada yang masih dianggap pantas oleh seniman celempong, maka akan dilakukan eksperimen terhadap data-data audio yang diperoleh. Eksperimen ini akan dilakukan dengan cara menggeser frekuensi nada hasil perekaman baik itu keatas maupun kebawah. Selanjutnya nada-nada tersebut akan diperdengarkan kepada para *penggolong* celempong, guna mengkonfirmasi ambang batas atau toleransi *tingkai* nada yang *topek* menurut kepantasan budayanya.

Setelah pengumpulan data secara dilakukan, maka langkah berikutnya dalam penelitian ini adalah pengolahan data. Analisis data deskriptif dipilih dalam penelitian ini, guna memaparkan dan menguraikan sebaik mungkin fenomena yang akan diteliti. Analisis data secara deskriptif ini akan menggunakan model



interaktif dengan tiga tahap analisis, diantaranya: (1) reduksi data, (2) sajian data dan (3) penarikan kesimpulan atau verifikasi.

## **G. Sistematika Penulisan**

Secara garis besar sistematika penulisan proposal ini akan terbagi dalam beberapa bab, diantaranya:

Bab I: meliputi latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penelitian dan manfaat penelitian, tinjauan pustaka, kerangka konseptual, metodologi penelitian dan sistematika penulisan.

Bab II: Pemaparan mengenai bentuk dan struktur penyajian kesenian Gondang Oguong di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar. Termasuk di dalamnya unsur dan prinsip-prinsip musikal yang digunakan.

Bab III: Pembahasan mengenai sistem nada celempung, mulai dari proses *maakun buni*, *mambolo buni*, serta pemaparan hasil pengukuran frekuensi dan jarak antar nada.

Bab IV: Pembahasan bagaimana karakteristik musik *sojuok* yang muncul dari pola jarak nada, serta acuan sistem nada celempung di wilayah adat Limo Koto Kabupaten Kampar.

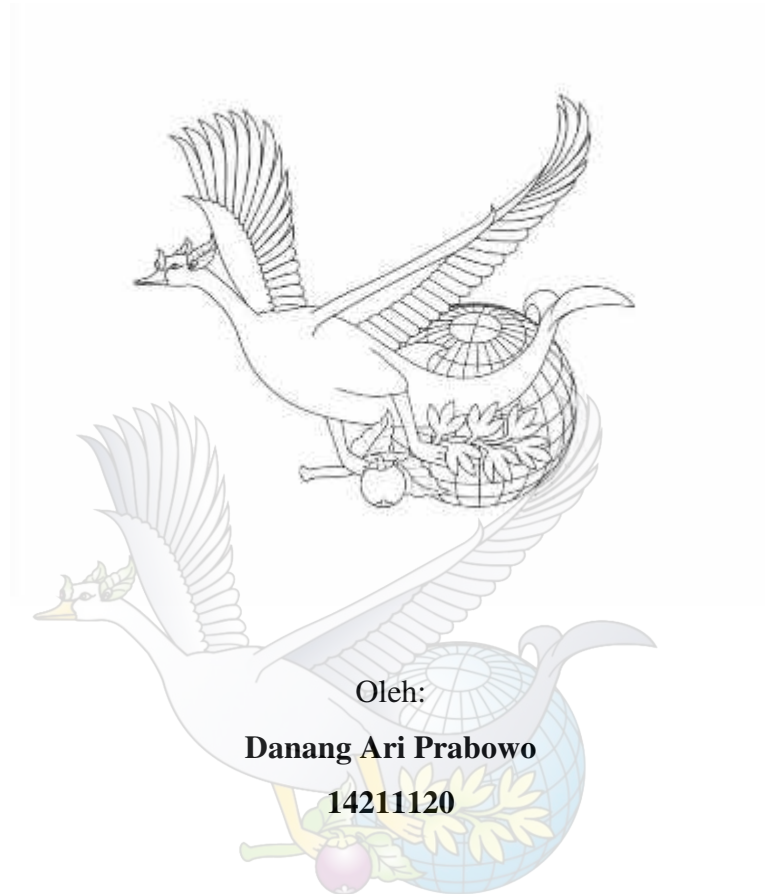
Bab V: Kesimpulan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Adjus, Elfiandri. Makna Simbol dalam Upacara Perkawinan Masyarakat Adat Limokoto Kabupaten Kampar Riau. Pekanbaru: Yayasan Pusaka Riau, 2004.
- Bertens, K. Ringkasan Sejarah Filsafat. Yogyakarta: PT Kanisius, cetakan ke-15 1997.
- Hastanto, Sri. *"Gagasan Membangun Disiplin Seni," Prosiding Seminar Nasional*. Surakarta: ISI Press, 2012.
- . Kajian Musik Nusantara-1. Surakarta: ISI Press Solo, 2011.
- . Kajian Musik Nusantara-2. Surakarta: ISI Press Solo, 2012.
- . Konsep Pathêt dalam Karawitan Jawa. Surakarta: Program Pascasarjana & ISI Press Surakarta, 2009.
- . "Konsep Êmbat Dalam Karawitan Jawa." Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni Direktorat Jendral Pendidikan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional Tahun 2009-2010.
- . Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali. Surakarta: ISI Press, 2012.
- Indra Sastra, Andar. "Konsep Batalun Dalam Penyajian Talempong Renjeang Anam Salabuhan di Luhak Nan Tigo Minangkabau." Disertasi S3 Pengkajian Seni Program Pascasarjana ISI Surakarta, 2015.
- Khairunnas. "Sistem Hukum Exogami menurut Adat Limo Koto Kabupaten Kampar." Laporan Penelitian, 2006.
- Rai, I Wayan. "Metode Penelitian Laras (*Tuning System*) Musik Tradisi Nusantara: Sebuah Model," *Selonding, Jurnal Etnomusikologi Indonesia*, Vol 1, No. 1 (September 2001), 8-34.
- Spradley, James. *Metode Etnografi*. Terj. Misbah Zulfa Elizabeth. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006.

# ***EMBAT DALAM LARAS PELOG***

Proposal penelitian



Oleh:

**Danang Ari Prabowo**

**14211120**

**PROGRAM PASCASARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA  
SURAKARTA**

**2015**

# ***EMBAT* DALAM LARAS PELOG**

## **A. Latar Belakang**

*Embat* merupakan satu di antara sekian banyak konsep musikal dalam karawitan Jawa. Konsep ini dipahami sebagai sebuah karakter pelarasan yang dibangun dari pengaturan *jangkah* / jarak nada di dalam pelarasan tersebut (Hastanto, 2012 : 39 dan Supanggah, 2002: 91). Sebagai sebuah konsep musikal, kehadiran *embat* khususnya pada waktu yang lalu adalah cukup penting. Hal ini dapat dipahami mengingat kehadiran *embat* mampu memberi rasa kemantapan dalam sebuah penyajian karawitan. Namun demikian cukup disayangkan dalam perkembangannya sekarang ini, posisi penting yang dimiliki *embat* justru agak terkaburkan. Maraknya gamelan yang dilaras dengan meniru pelarasan diatonis berdampak pada tidak diperhatikannya lagi *embat* sebagai sebuah konsep dalam pelarasan. Tentu hal ini kurang mengenakkan dan tidak boleh dibiarkan berlarut-larut. Oleh karena itu, *embat* sebagai sebuah konsep perlu untuk segera diteliti dan dieksplanasikan. Jelas tujuannya adalah untuk memahami *embat* kepada kalayak agar harta berharga berupa konsep musikal yaitu *embat* dapat ditempatkan dengan sebagaimana mestinya. Selain itu, eksplanasi tersebut akan menjadi salah satu bahan yang dapat memperkokoh keilmuan karawitan yang ada saat ini.

Menelisik studi yang berkaitan dengan *embat*, Sri Hastanto pada tahun 2010 sebenarnya telah melakukan penelitian yang fokus pada *embat*<sup>1</sup>. Namun perlu dicatat, dalam penelitian tersebut dapat dikatakan belum menyeluruh karena Hastanto hanya mengurai permasalahan *embat* dalam laras slendro sedangkan untuk pelog belum disinggung sama sekali. Dalam penutup penelitiannya, Hastanto bahkan mempersilakan peneliti lain untuk meneliti *embat* dalam laras pelog. Oleh karenanya untuk mengisi celah sekaligus meneruskan apa telah ditinggalkan Hastanto tersebut, maka penelitian ini akan memfokuskan diri akan membahas *embat* dalam laras pelog.

---

<sup>1</sup> Adapun judul penelitiannya adalah “Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa”.

Dengan demikian pengetahuan akan didapat secara menyeluruh karena baik *embat* dalam laras slendro maupun pelog telah tereksplanasi.

*Embat* atau karakter pelarasan dalam laras pelog secara garis besar dibedakan ke dalam dua kategori yaitu Sundari dan Larasati. *Embat* Sundari merupakan struktur atau formulasi *jangkah* yang dapat memancarkan karakter atau rasa *luruh/ alus* sedangkan *Embat* Larasati merupakan struktur atau formulasi *jangkah* yang memancarkan karakter atau rasa lincah/ *lanyap*. Namun demikian perlu diakui sebenarnya pemahaman ini dapat dikatakan masih belum kongkret karena formulasi/ struktur *jangkah* yang seperti sehingga memancarkan karakter *luruh* atau *lanyap* belumlah jelas. Oleh karenanya hal inilah yang kemudian mendorong Hastanto untuk menjelaskan *embat* khususnya dalam laras slendro dari sudut bagaimana wujud struktur atau formulasi *jangkahnya*. Melalui penelitiannya, Hastanto berkesimpulan bahwa untuk menghasilkan pelarasan gamelan slendro yang berkarakter *luruh* maka pelarasannya harus melibatkan dua kategori *jangkah* tersebut yaitu *jangkah sedeng/ rata-rata* dikombinasi dengan *jangkah cadak / pendek*. Sementara untuk menghasilkan karakter lincah/ *lanyap* melibatkan juga dua kategori yaitu *jangkah sedenga/ rata-rata* dikombinasikan dengan *jangkah adoh/ panjang*<sup>2</sup> (Hastanto, 2010 : 70). Penemuan Hastanto tersebut sangatlah brilian, namun perlu digaris bawahi apa yang disampaikan oleh Hastanto tersebut tidak serta merta dapat menjustifikasi formulasi dalam laras slendro dan pelog adalah sama. Hal tersebut memerlukan pembuktian mengingatkan slendro dan pelog memiliki pola *jangkah* yang berbeda sehingga dimungkinkan formulasi *jangkah* antara *embat* Sundari dan Larasati dalam slendro dan pelog akan sangat berbeda<sup>3</sup>.

Pada hakikatnya memang tepat apabila membahas mengenai pengertian *Embat* Sundari dan Larasati maka tidak dapat lepas dari persoalan *jangkah*<sup>4</sup>. Meskipun hanya menggungkap permasalahan struktur/ formulasi *jangkah*, hal

---

<sup>2</sup> Pengkatagorian ini diperoleh dari justifikasi para empu melalui tehnik eksperimen.

<sup>3</sup> Slendro memiliki pola jaangkah hampir sama rata sedangkan pelog tidak rata; ada yang jauh dan ada yang dekat

<sup>4</sup> Hal ini mengingat *jangkah* merupakan komponen utama dalam konsep *embat*

tersebut tidaklah mudah mengingat dalam pelarasan gamelan Jawa memang tidak terdapat pembakuan atau standarisasi atas besaran *jangkah-jangkah* yang dituangkan dalam seperangkat gamelan. Oleh karenanya tidak ada *jangkah* yang ajeg/ sama antara antara pelarasan gamelan yang dibuat oleh pelaras A, B, C atau D. Setiap pelaras bebas membuat *jangkah* sesuai keinginannya. Namun demikian bukan berarti *jangkah-jangkah* tersebut tidak dapat diukur dan dibuat kategori-kategori tertentu sehingga dapat diformulasikan. Adapun *jangkah-jangkah* tersebut tetaplah dapat diukur dengan menggunakan sebuah alat yaitu toleransi *rasa kepenak* dari para pengrawit dan pelaras. Selain itu berdasarkan *rasa* dan kepekaan pengendengaran para pelaras dan pengrawit akan dapat menjustifikasi apakah *jangkah* itu adoh, cedak, sedeng dan lain sebagainya. Dengan menterjemahkan *rasa kepenak* tersebut ke dalam bentuk angka serta mengkategorikannya maka hal ini dapat digunakan untuk menjelaskan apa itu *Embat* Sundari dan apa itu *Embat* Larasati.

*Embat* atau karakter pelarasan sebagaimana telah disinggung dibagian awal, pada dasarnya sangat diperhatikan dan dipentingkan oleh para pengrawit. Hal ini dikarenakan *embat*/ karakter gamelan laras pelog baik *luruh* maupun *sigrak*, mempunyai andil tersendiri dalam penyajian gending karawitan. Supanggah berpendapat bahwa bisa saja dengan karakter yang dimiliki gamelan A sangat cocok untuk menyajikan gending berpathet Y tetapi kurang cocok gending berpathet Z (Supanggah, 2002 : 90). Berdasarkan pernyataan Supanggah tersebut dapat diasumsikan bahwa *embat* memang berpengaruh terhadap penyajian gending pelog . Namun demikian kenapa hal tersebut bisa terjadi sampai saat ini hal tersebut masih belum ada tereksplanasikan secara mendalam. Oleh karena untuk mempertegas posisi *embat* dalam kehidupan karawitan maka permasalahan ini signifikan untuk diungkapkan dalam penelitian ini.

## **B. Rumusan Masalah**

Berdasarkan latar belakang yang telah dipaparkan, terdapat beberapa pokok permasalahan yang dirumuskan dalam penelitian ini. Adapun di antaranya:

1. Bagaimana sistem nada dalam laras pelog? Seberapa jauh toleransi *jangkah-jangkah* nada dalam laras pelog yang masih bisa mempunyai rasa “*penak*”?
2. Bagaimanakah wujud struktur atau formulasi *jangkah* yang dapat memancarkan karakter *luruh*/Nyudari dan berkarakter *lanyap*/Nglarasati?
3. Bagaimana pengaruh *embat* baik *luruh* maupun *lanyap* terhadap penyajian gending-gending pelog?

### C. Tujuan Penelitian

Penelitian ini pada dasarnya mempunyai tujuan yaitu mengeksplanasikan secara tuntas permasalahan *embat* di dalam laras pelog meliputi bagaimana wujud atau formulasi *jangkah* sehingga dapat menghasilkan dengan *embat* yang *luruh*/Nyundari dan *lanyap*/Nglarasati, serta bagaimana dampak masing-masing *embat* tersebut terhadap sajian gending-gending pelog.

### D. Manfaat Penelitian

Pelarsan gamelan yang diubah pelarsan menjadi diatonis pada dasarnya ditimbulkan oleh pekerjaan beberapa oknum yang kurang mendapat pemahaman akan pentingnya *embat*. Dengan demikian dengan adanya pngeksplanasi *embat* dalam penelitian ini maka diharapkan dapat memberi pengetahuan sekaligus menyadarkan kembali masyarakat luas akan berharganya dan pentingnya kedudukan *embat* khususnya dalam laras pelog. Selain itu simpulan-simpulan dalam penlitian ini juga diharapkan mampu memberi sumbangan yang lebih terhadap perkembangan dunia keilmuan karawitan saat ini.

### E. Tinjauan Pustaka

Dalam rangka mengeksplanasikan *embat* dalam laras pelog secara tuntas, berbagai buku maupun sumber tertulis lain telah dikumpulkan dan ditinjau isi di dalamnya. Adapun hal ini dilakukan agar pengekspnasian yang nantinya akan dilakukan terhindar dari duplikasi yang dilakukan secara tidak sengaja. Pada hakikatnya penelitian mengenai “*Embat dalam Laras Pelog*” merupakan penelitian



yang termasuk dalam topik pelarasan, maka dari itu pustaka ataupun tulisan yang terkait dengan masalah pelarasan merupakan pustaka yang menjadi bahan tinjauan penting dalam penelitian ini.

Minyingung masalah pelarasan, Rustopo pada tahun 1980/1981 menulis buku berjudul “Pengetahuan Pembuatan Gamelan” yang di dalamnya memuat tentang pembuatan gamelan Jawa serta cara melarasnya. Rustopo dalam bukunya telah panjang lebar membahas proses pembuatan gamelan perunggu mulai dari proses mencampur bahan, penempaan, membentuk instrumen hingga proses melaras. Dalam pembentuk *embat*/ karakter sebuah laras gamelan, melaras merupakan proses yang terpenting. Namun demikian informasi proses melaras yang dipaparkan oleh Rustopo dalam bukunya tersebut, belum sampai pada cara membentuk *embat*/ karakter pelarasan serta bagaimana pengaruhnya terhadap penyajian gending. Adapun pembahasannya hanya terbatas pada bagaimana cara membuat nada serta cara meninggikan dan merendahkan nada.

Selain Rustopo permasalahan mengenai pelarasan gamelan Jawa juga ditulis oleh Panggiyo dalam bukunya yang berjudul “Organologi Cara-cara Melaras Gamelan” tahun 1985/1986. Secara khusus buku ini membahas mengenai cara dan proses dalam melaras gamelan mulai dari membuat *babon* pelarasan, menurunkannya pada semua *ricikan* gamelan hingga proses *ngrambang*. Selain itu juga terdapat bahasan mengenai bagaimana cara menentukan tinggi rendah nada dalam sebuah pelarasan. Terkait dengan penelitian yang akan dilakukan, buku ini sangat membantu dalam mengetahui bagaimana cara dan proses sebuah seperangkat gamelan dilaras. Namun sama halnya dengan Rustopo, dalam bukunya tersebut Panggiyo juga belum membahas detail mengenai apa yang menjadi rumusan masalah dalam penelitian ini.

Bahasan mengenai sistem pelarasan khususnya dalam gamelan Jawa juga didapati pada tulisan Sri Hastanto yang berjudul *Ngeng dan Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali* . Pada intinya hal yang diungkap dalam buku yang ditulis pada tahun 2012 ini adalah sistem pelarasan

di Jawa dan Bali memiliki perbedaan dengan sistem pelarasan diatonis. Apabila di dalam sistem pelarasan/ tangga nada diatonis frekuensi dan jarak nada/ *jangkah* sudah dibakukan besarnya, dalam sistem pelarasan gamelan Jawa dan Bali tidak begitu adanya. Dalam pelarasan Jawa dan Bali tidak pernah satu *gembyang*/ oktaf nada dibuat *pleng* 1200 sen seperti pelarasan diatonis melainkan dibuat melebihi dari 1200 sen. Oleh karena dibuat melebihi 1200 sen maka ketika dua nada yang sama dalam satu *gembyang* ditabuh, akan menghasilkan gema/ ombak bunyi yang dalam gamelan ageng Jawa disebut *ngeng* dan dalam gamelan gong kebyar dinamakan *reng*. *Ngeng* dan *reng* inilah yang merupakan ciri pelarasan gamelan ageng Jawa dan gong kebyar Bali. Kendatipun *embat*/ karakter pelarasan gamelan dalam buku ini tidak menjadi sebuah pokok bahasan utama, melalui buku ini setidaknya dapat memberi gambaran mengenai sistem pelarasan pada gamelan Jawa yang tidak terdapat pembakuan mengenai jarak dan frekuensinya seperti sistem pelarasan diatonis.

Terkait dengan objek material dalam penelitian ini, Martopangrawit dalam bukunya Pengetahuan Karawitan jilid II tahun 1972 juga pernah memaparkan mengenai objek yang sama dengan penelitian yang akan diteliti yaitu mengenai laras pelog. Meskipun sama-sama membahas mengenai objek material yang sama yaitu laras pelog, Martopangrawit hanya mengkaji laras pelog dari konteks garap saja sehingga eksplanasi mengenai *embat* dalam laras pelog gamelan Jawa belum sama sekali dipaparkannya. Sebenarnya Martopangrawit pernah menyinggung masalah *embat* dalam pelarasan dalam bukunya yang lain yaitu Pengetahuan Karawitan Jilid I tahun 1968. Dalam bukunya tersebut Martopangrawit mengungkapkan bahwa di dalam pelarasan gamelan Jawa terdapat dua *embat*/ pola struktur *jangkah* yang masing-masing membawa dampak karakter pada sebuah pelarasan. Namun bagaimana formulasi *jangkah* sehingga menghasilkan *embat*/ karakter tertentu serta pengaruhnya terhadap gending belum sempat dibahas secara detail oleh Martopangrawit.

Sama seperti halnya Martopangrawit, dalam bukunya *Bothekan Karawitan I* Rahayu Supanggah juga menyinggung masalah *embat*/ karakter pelarasan dalam

gamelan Jawa. Pada bagian kedua dari buku yang ditulis pada tahun 2002 ini, Supanggah mengungkapkan berbagai permasalahan pelarasan yang dimiliki oleh karawitan Jawa termasuk di dalamnya mengenai masalah *embat*. Supanggah menyatakan bahwa *embat* dalam gamelan dipengaruhi salah satunya oleh *jangkah*. Hal ini yang kemudian diacu untuk menjelaskan *embat* dalam laras pelog karawitan gaya Surakarta. Sebenarnya pembahasan mengenai *embat* ini belum dituntaskan oleh Supanggah. Bahkan Supanggah sendiri mengungkapkan beberapa pertanyaan yang sementara ini jawaban yang belum memuaskan atau belum diketahui. Adapun salah satunya adalah bagaimana pengaturan *jangkah* sehingga dapat menghasilkan karakter tertentu.

Terkait pokok masalah lain yang akan diteliti dalam penelitian ini, Supanggah menyatakan sebuah gamelan memiliki pengaruh terhadap penyajian gending seperti contoh suatu gamelan paling cocok untuk penyajian gending wayangan, suatu gamelan lebih cocok untuk penyajian klenengan dan lain sebagainya. Bahkan dalam satu laras gamelanpun belum tentu enak digunakan untuk menyajikan keseluruhan pathet. Namun hal ini oleh Supanggah belum mendapat eksplanasi mendalam mengenai permasalahan ini. Oleh karenanya dalam penelitian ini hal tersebut akan dieksplanasikan lebih lanjut.

*Jangkah* sebagaimana diungkapkan sebelumnya merupakan salah satu penentu *embat*/ karakter pelarasan gamelan. Penyusunan *jangkah-jangkah* tertentu akan membentuk sebuah struktur yang dinamakan *embat*. Dalam penelitiannya yang berjudul “Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa” tahun 2010, Sri Hastanto telah berhasil mengungkap bagaimana struktur *jangkah* atau *embat* yang dapat memancarkan karakter *lanyap* dan memancarkan karakter *luruh*. Namun demikian hal yang perlu dicatat adalah penelitian yang dilakukan oleh Sri Hastanto tersebut baru dilakukan dalam laras slendro. Untuk laras pelog belum didapat penjelasannya. Pada dasarnya pelog dan slendro mempunyai karakteristik *jangkah* yang berbeda sehingga untuk pengaturan *jangkah* untuk menghasilkan karakter tertentu pastilah juga berbeda. Adapun metodologi yang digunakan oleh Sri Hastanto dalam

membedah *embat* dalam laras slendro dirasa sangat *appropried* sehingga dapat digunakan peneliti untuk mengkaji masalah struktur *jangkah embat* dalam laras pelog.

Penelitian berjudul “*Embat dalam Laras Pelog*” pada dasar akan mengungkap beberapa masalah diantaranya bagaimana formulasi *jangkah* dalam laras pelog yang dapat memancarkan karakter *luruh* dan *lanyap*. Selain itu penelitian ini akan memaparkan pengaruh *embat* terhadap penyajian gending-gending laras pelog. Dengan melihat perbedaan penekanan pokok masalah dari tulisan-tulisan mengenai sistem pelarasan yang sudah ada, dapat disimpulkan penelitian “*Embat dalam Laras Pelog*” adalah jauh dari duplikasi tulisan-tulisan sebelumnya.

#### **F. Landasan Konseptual**

Penelitian yang akan dilakukan peneliti pada dasarnya adalah studi pendalaman mengenai konsep *embat* yang dalam hal ini adalah *embat* dalam laras pelog. Mendalami konsep seni tentu tidak dapat melepaskan diri dari pengetahuan dan *empirical practices*/ pengalaman empiris sang punya budaya. Oleh karenanya, pengalaman empiris tersebut adalah pijakan vital untuk mengungkap permasalahan yang diajukan. Sri Hastanto menyatakan bahwa konsep-konsep teoritik seni semua dibangun dengan berdasarkan pada pengalaman empirik para seniman dan empu seni dalam kehidupan sehari-hari mengelutinya (Hastanto, 2011: 31). Hal ini sejalan dengan paham empirisme yang menyatakan bahwa pengetahuan tentang kebenaran yang sempurna hanya diperoleh atau bersumber dari pengalaman.

Secara sadar penelitian ini mengarah pada bentuk penelitian empiris. Dengan demikian empu dan seniman sumber primer sebab di dalam sanubari mereka tersimpan disposasi informasi yang luar biasa banyaknya sebab disposasi itu merupakan info yang berakumulasi sepanjang hidupnya ditambah warisan dari para empu generasi sebelumnya (Hastanto, 2011 : 34). Pengalaman-pengalaman yang ada digunakan sebagai piranti analisis untuk menjawab masalah yang ada. Melalui *empirical practices* atau pengalaman empirik para empu *ngrasakke* ditambah warisan

pengetahuan yang diperoleh empu-empu sebelumnya akan mampu melakukan justifikasi-justifikasi atas konsep *jangkah penak, blero, cedhak, sedheng atau adoh*. Selain itu para empu juga dapat menjustifikasi atas gamelan mana saja yang memiliki *embat luruh* atau *lanyap*. Justifikasi-justifikasi inilah yang kemudian di gunakan sebagai piranti meformulasikan apa itu *embat* Sundari dan Larasati dalam konteks laras pelog.

Selanjutnya menyingkap masalah pokok lainnya yaitu bagaimana pengaruh *embat* terhadap penyajian gending pada dasarnya juga berpijak pada *empirical practices* dari para pengrawit. Supanggah menyatakan bahwa untuk membangun dan menghasilkan musik karawitan dengan sosok dan karakternya yang khas, maka seperangkat gamelan, laras dan irama harus dilengkapi oleh sentuhan ketrampilan dan kemampuan menggarap dari para seniman pengrawit (Supanggah, 2007: 1). Berdasarkan pernyataan Supanggah tersebut maka terindikasi bahwa pengrawit adalah sosok yang sangat penting dalam penyajian gending . Dengan mengungkap pengalaman-pengalaman bagaimana seorang pengrawit khususnya pengrebab dan vokal —yang langsung bersingungan dengan *embat* — menghubungkan penyajian gending dengan *embat* gamelan yang dihadapi maka pertanyaan bagaimana *embat* dapat mempengaruhi kemantaban suatu penyajian gending akan terjawabkan.

## **G. Metode Penelitian**

Pada dasarnya metode dalam penelitian ini adalah kualitatif. Meskipun di dalamnya terdapat keterlibatan ilmu eksak / kegiatan hitung menghitung, tetaplah penelitian ini adalah penelitian kualitatif. Hal ini dikarenakan data hitung-menghitung dalam penelitian ini bersumber dari rasa dari narasumber yaitu para empu. Selain itu kegiatan hitung-menghitung —khususnya yang berkaitan dengan persoalan *jangkah*— tersebut merupakan upaya melakukan pelukisan secara etik dengan menyatakanya dalam satuan internasional seperti yaitu herzt (hz) untuk frekuensi dan sen untuk *jangkahl* jarak nada agar dapat dipahami oleh khalayak. Misalnya penghitungan frekuensi nada nem dinyatakan 467 hz, 473 hz dan lain sebagainya.

Untuk *jangkah* misalnya dari panunggul ke gulu dinyatakan 90 sen, 121 sen atau digunakan untuk menyatakan kategori cedak misalnya yaitu antara 87 sen sampai 95 sen adalah kategori *jangkah* cedak dan lain sebagainya. Kegiatan hitung menghitung ini juga dilakukan secara manual melainkan sudah menggunakan software khusus Panotuner dan Sengpieldaudio yang secara langsung dapat mengaplikasikan rumus penghitungan frekuensi dan perhitungan *jangkah*.

Dalam penelitian ini wilayah penelitian akan dibatasi pada wilayah Surakarta saja mengingat pusat karawitan tradisi salah satunya adalah Surakarta. Untuk memecahkan masalah yang dirumuskan dalam penelitian ini, secara teknis akan dikerjakan melalui dua tahap yaitu tahap pengumpulan data dan analisis data. Adapun berikut adalah penjelasannya:

## **1. Pengumpulan Data**

Data-data dalam penelitian ini akan dikumpulkan dengan menggunakan beberapa teknik pengumpulan data yaitu wawancara, eksperimen, pengamatan, studi artefak dan studi pustaka. Data lapangan dikumpulkan sebanyak-banyaknya, dikelompokkan kemudian dianalisis pada tahap analisis data.

### **a. Wawancara**

Wawancara merupakan teknik pengumpulan data yang penting dalam penelitian ini. Hal ini dapat dipahami mengingat *empirical practices* merupakan pisau bedah yang digunakan dalam membedah masalah yang ada. Melalui teknik ini akan didapatkan informasi yang sebanyak-banyaknya mengenai hal-hal yang berhubungan dengan *embat* dan pelarasan. Untuk menggali informasi dari narasumber, wawancara dilakukan secara bebas dan mendalam. Dilakukan secara bebas dan mendalam karena sering tidak diduga informasi berharga justru hadir disampaikan oleh narasumber tanpa terencana lebih dulu.



Narasumber dipilih sesuai dengan keahlian dibidangnya, yaitu mereka yang mengetahui dan memahami tentang seluk beluk pelarasan gamelan serta garap/ penyajian gending-gending karawitan. Mereka di antaranya adalah Widodo, Panggiyo, Supoyo dan Mulyadi. Kesemuanya adalah empu laras atau pelaras di wilayah Surakarta yang mempunyai reputasi tinggi dalam hal membuat dan melaras gamelan. Berbagai informasi mengenai kebiasaan atau pengalaman mereka dalam melaras gamelan menjadi data penting dalam penelitian ini. Selain kepada para pelaras gamelan, wawancara juga dilakukan pada beberapa seniman karawitan/ pengrawit. Pengetahuan dan pengalaman dalam menyajikan *ngrasakke*, menggarap gending dan menggunakan berbagai gamelan dari para pengrawit menjadi data penting khususnya untuk menjelaskan masalah karakter gamelan serta pengaruhnya terhadap penyajian gending. Para pengrawit sebagai narasumber dalam penelitian dipilih dari kategorisasi pengrawit empu yang telah mendapat pengakuan oleh masyarakat karawitan Surakarta. Mereka di antaranya adalah Suyadi, Wakidjo, Wakidi, Rahayu Supanggah, Sri Hastanto, Saptono, Al Suwardi, Suraji, Sukamso dan Darsono.

#### **b. Pengamatan**

Tehnik pengumpulan lain adalah pengamatan. Terdapat dua peristiwa yang diamati untuk mengali data dalam penelitian ini. Pertama peristiwa pelarasan gamelan yang dilakukan oleh para pelaras. Kedua peristiwa pertunjukan yang menggunakan media gamelan seperti pertunjukan klenengan, tari maupun pewayangan. Dalam hal ini selain mengamati peneliti juga akan melibatkan diri langsung atau menjadi partisipan observer khususnya dalam peristiwa pertunjukan tersebut. Pengamatan yang dilakukan lebih tertuju pada penggalan data-data yang belum terungkap tetapi terinformasikan dalam sikap, perilaku, reaksi atau ungkapan yang muncul dari diri panji atau juru laras saat melaras dan pengrawit maupun penonton saat penyajian berlangsung.



Pengamatan ini juga ditujukan untuk memperkuat atas berbagai informasi yang telah diungkapkan narasumber pada saat wawancara.

### **c. Eksperimen**

Eksperimen merupakan tehnik pengumpulan data yang terintegrasi dalam wawancara karena melibatkan konfirmasi dari para empu karawitan dan panji gamelan/ pelaras. Tehnik ini khususnya digunakan untuk memecahkan persoalan toleransi *jangkah* dalam laras pelog, berapa sen kisaran *jangkah* dalam kategori cedak sedeng dan adoh . Tehnik ini dimulai dengan membuat rekaman-rekaman eksperimental. Misalnya membuat rekaman nada panunggul dan gulu mulai dari *jangkah* 70 sen, 75 sen, 80 sen ditambah terus 5 sen sampai dengan 180 sen. Setelahnya rekaman-rekaman tersebut akan dikonfirmasi kepada para empu. Lewat pengalaman ngrasakke dan ketajaman pendengarannya, para empu akan dapat menilai pada kisaran berapa *jangkah* tersebut mempunyai rasa *penak* serta menjustifikasi mulai kisaran berapa dari *jangkah* tersebut kemudian dikategorikan *jangkah* yang *cedak*, *sendeng* atau *adoh*. Tehnik eksperimen akan membutuhkan beberapa perlengkapan yaitu alat tulis, speaker dan software untuk perekaman seperti Onlinetonegenerator untuk membuat suara frekuensi yang diinginkan, Sengpieldaudio untuk menentukan frekuensi yang akan dibuat rekamananya dan Cool edit pro untuk menyambungkan suara dari frekuensi-frekuensi yang sudah ditentukan.

Selain persoalan *jangkah* tehnik eksperimen juga digunakan untuk membantu memecahkan masalah pengaruh *embat* terhadap penyajian gending. Adapun langkahnya adalah beberapa gending laras pelog dengan pathet yang berbeda-beda direkam menggunakan gamelan *embat* yang berbeda pula. Kemudian setelah itu hasil rekaman gending tersebut dikonfirmasi bagaimana rasanya setelahnya dianalisis mengapa terjadi demikian.

### **d. Studi Artefak**

Studi artefak dalam konteks penelitian ini adalah mengumpulkan data frekuensi dan *jangkah* laras pelog dari beberapa gamelan yang sebelumnya telah direkomendasikan oleh para empu. Adapun sementara ini terdapat beberapa gamelan yang direkomendasikan yaitu gamelan RRI Surakarta mewakili *embat* atau karakter *luruh*, Gamelan Sanga-sanga milik ISI Surakarta dan RRI Semarang mewakili *embat* atau karakter *lanyap*. Berbagai gamelan tersebut akan diukur frekuensinya menggunakan software panotuner dan diukur jarak nadanya menggunakan software sengpieldaudio.com. Frekuensi yang diukur oleh Panotuner secara otomatis dinyatakan dalam satuan hertz (hz) dan *jangkah* yang diukur oleh Sengpieldaudio secara otomatis dinyatakan dalam satuan sen. Data pengukuran dari gamelan ini sangatlah penting karena akan digunakan sebagai bahan analisis untuk mengungkap bagaimana formulasi *jangkah* masing-masing karakter gamelan laras pelog. Melalui kategori-kategori yang sudah diketahui sebelumnya —dari data eksperimen— maka permasalahan tersebut dapat diketahui.

#### **f. Studi Pustaka**

Teknik pengumpulan data yang lain adalah studi kepustakaan. Studi pustaka dilakukan dengan cara menelaah bahan-bahan tertulis seperti dari buku, makalah, artikel dan laporan penelitian yang relevan dengan sasaran penelitian. Bahan atau informasi yang berhubungan dengan pelarasan atau *tuning system* khususnya karakter pelarasan serta penyajian gending dalam laras pelog merupakan bahan atau informasi yang dibutuhkan untuk dapat membantu mengupas masalah dalam penelitian ini. Adapun tulisan-tulisan yang digunakan dalam studi pustaka dapat dilihat jelas dari daftar pustaka yang digunakan.

## **2. Analisis Data**

Berbagai data yang telah terkumpul selanjutnya akan dilihat secara keseluruhan, dicermati kemudian direduksi dan dicari data yang mempunyai

relevansi terhadap rumusan masalah yang diajukan dalam penelitian ini. Setelahnya untuk memperoleh data valid, data yang mempunyai relevansi dengan rumusan masalah tersebut dikelompokkan berdasarkan rumusan masalah yang ada kemudian dilakukan triangulasi data dan ditarik simpulan. Kelompok data tersebut:

1. Kelompok data mengenai pelog sebagai sebuah sistem pelarasan seperti data bagaimana sistem nada yang digunakan, susunan pola *jangkahnya*, toleransi masing-masing *jangkahnya*.
2. Kelompok data formulasi jangkah yang dapat menghasilkan karakter *luruh* dan *sigrak* dalam laras pelog meliputi seluk beluk melaras gamelan, frekuensi dan *jangkah* gamelan yang berembat *luruh* dan *lanyap*, pengkategori agar dapat memformulasi *jangkah* dari masing-masing karakter.
3. Kelompok data ketiga adalah kelompok data mengenai pengaruh *embat* terhadap penyajian gending pelog. Data dalam kelompok ini gending apa yang paling mantab disajikan dalam gamelan tersebut dan bagaimana karakternya, hubungan *embat* terhadap garap dan wiled, hubungan *embat* dengan susunan balungan, kedudukan nada dalam setiap pathet.

## H. Sistematika Penulisan

Penelitian ini akan disusun dengan menggunakan sistematika sebagai berikut:

Bab I Pendahuluan. Terdiri dari beberapa sub bab yaitu Latar Belakang, Rumusan Masalah, Tujuan Penelitian, Manfaat Penelitian, Tinjauan Pustaka, Landasan Teori, Metode Penelitian dan Sistematika Penulisan.

Bab II Gambaran Umum Laras Pelog. Berisi tentang penjelasan mengenai laras pelog mulai dari sistem nada yang dianut oleh laras pelog, pola *jangkah* dalam laras pelog, toleransi setiap *jangkah* dalam laras pelog.

Bab III *Embat* dalam Laras Pelog Laras Pelog. Berisi tentang gambaran bagaimana gamelan laras pelog dilaras, penjelasan beberapa gamelan

dan data pengukurannya sebagai bahan analisis, penjelasan mengenai formulasi *jangkah* atau *embat* sehingga dapat memancarkan karakter *luruh* dan *lanyap*.

Bab IV Pengaruh *Embat* Terhadap Penyajian Gending dalam Laras Pelog. Berisi penjelasan mengenai hal-hal yang menyebabkan *embat* dapat mempengaruhi kemantapan penyajian gending laras pelog dalam berbagai pathet.

Bab V Penutup dan Kesimpulan



## Daftar Pustaka

- Benamou, Marc. *Rasa in Javanese Musikal Aesthetics*. USA: UMI, 1998.
- Brinner, Benjamin. *Knowing Music, Making Music*. USA: The University of Chicago Press, 1995.
- Hadi, Eko Nur. "Gending-Gending Populer dalam *Klenèngan*". Skripsi. Surakarta: ISI Surakarta, 2008.
- Hastanto, Sri. *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: ISI Presss, 2009.
- . "Konsep *Embat* dalam Karawitan Jawa". Surakarta: ISI Surakarta, 2009/2010.
- . *Ngeng dan Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*. Surakata : ISI Press, 2012.
- Martopangrawit. "Pengetahuan Karawitan I". Surakarta: ASKI Surajarta Indonesia, 1968.
- . "Pengetahuan Karawitan II". Surakarta: ASKI Surajarta Indonesia, 1972.
- Panggiyo. "Organologi Cara-cara Melaras Gamelan". Surakarta : ASKI Surakarata, 1985/1986.
- Rustopo. "Pengetahuan Pembuatan Gamelan". Surakarta : ASKI Surakarta, 1980/1981.
- Sumarsam. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori dan Prespektif*. Surakarta: STSI Press, 2002.
- Supanggah, Rahayu. *Bothekan Karawitan I*. Surakarta. Jakarta : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002.
- . *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007.
- Supardi, Ari Dwi. "Garap *Gecul* dalam Karawitan Gaya Surakarta". Skripsi. Surakarta: ISI Surakarta, 2010.
- Waridi. "Garap dalam Karawitan Tradisi Konsep dan Realitas Praktik". Makalah Seminar Karawitan. Surakarta: STSI Surakarta, 2000.
- . "Jineman Uler Kambang: Tinjauan Dari Berbagai Segi" dalam *Dewa Ruci*, Vol.1, No.1, April 2002: 117-155.
- . *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X*. Surakarta: ISI Press, 2006





**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI**  
**INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA**  
**PROGRAM PASCASARJANA**

Jalan Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126  
Telepon 0271.638974 Faksimile 0271.638974  
<http://pps.isi-ska.ac.id> e-mail: [pascasarjana@isi-ska.ac.id](mailto:pascasarjana@isi-ska.ac.id)

**SURAT KETERANGAN**

Nomor: 808/IT6.5/PP/2015

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menerangkan bahwa Penelitian Tim Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta di bawah pimpinan Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar. Tahun pertama 2015 karena satu dan lain hal telah berubah anggota timnya sebagai berikut:

Tim peneliti pada awalnya adalah:

1. Jupri Saputra, S.Sn. Mahasiswa S2 NIM 13211103
2. Johan Adiyatma Baktiar, S.Sn. Mahasiswa S2 NIM 13211106
3. Ilham, S.Sn. Mahasiswa S2 NIM 13211107
4. Markus Wibowo Mahasiswa S2 NIM 13211108

Mereka berempat masing-masing mempunyai masalah keluarga dan pribadi yang tidak memungkinkan untuk aktif dalam penelitian ini, sehingga Direktur Program Pascasarjana ISI Surakarta memperbarui menjadi:

1. Tersisia Agustien Prabarini Rahayu, Mahasiswa S2 NIM 440/S2/KS/10
2. Rizki Habibullah, Mahasiswa S2 NIM 14211127
3. Mukhlis Anton Nugroho, S.Sn. Mahasiswa S2 NIM 14211126
4. Danang Ari Prabowo, S.Sn. Mahasiswa S2 NIM 14211120

Demikian surat keterangan ini dibuat untuk melengkapi administrasi penelitian tersebut di atas dan kepada yang bersangkutan untuk menjadikan pemeriksaan adanya.

Surakarta 9 Oktober 2015

Direktur



Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.  
NIP 1971063019980210014



**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI  
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA  
PROGRAM PASCASARJANA**

Jalan Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126  
Telepon 0271.638974 Faksimile 0271.638974  
<http://pps.isi-ska.ac.id> e-mail: [pascasarjana@isi-ska.ac.id](mailto:pascasarjana@isi-ska.ac.id)

**SURAT PERNYATAAN**  
Nomor: 810/IT6.5/PP/2015

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menyatakan bahwa Tim Peneliti pada awalnya adalah:

Nama : Sdr. Tersisia Agustien Prabarini Rahyu  
NIM : 440/S2/KS/10  
Prodi : S2 Penciptaan dan Pengkajian Seni

Pada awal penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta masih berstatus Mahasiswa Program Magister Pascasarjana ISI Surakarta. Yang bersangkutan lulus Tahun 2014 dengan tesis yang berjudul "Kontroversi pada Slendro Keroncong" di bawah bimbingan Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.

Demikian surat pernyataan ini dibuat sebagai klarifikasi keberadaan Sdr. Tersebut sebagai salah satu anggota tim dalam penelitian ini

Surakarta, 10 Oktober 2015

Direktur,



Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.  
NIP 197106301998021001





**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI  
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA  
PROGRAM PASCASARJANA**

Jalan Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126  
Telepon 0271.638974 Faksimile 0271.638974  
<http://pps.isi-ska.ac.id> e-mail: [pascasarjana@isi-ska.ac.id](mailto:pascasarjana@isi-ska.ac.id)

**SURAT PERNYATAAN**  
Nomor: 810/IT6.5/PP/2015

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menyatakan bahwa:

Nama: Danang Ari Prabowo  
NIM : 14211120  
Prodi : S2 Penciptaan dan Pengkajian Seni

Adalah benar-benar mahasiswa aktif semester ganjil tahun akademik 2015/2016 Program Pascasarjana ISI Surakarta.

Demikian surat pernyataan ini dibuat untuk melengkapi administrasi Penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.

Surakarta, 9 Oktober 2015

Direktur,



Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.  
NIP 197106301998021001



**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI**  
**INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA**  
**PROGRAM PASCASARJANA**

Jalan Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126  
Telepon 0271.638974 Faksimile 0271.638974  
<http://pps.isi-ska.ac.id> e-mail: [pascasarjana@isi-ska.ac.id](mailto:pascasarjana@isi-ska.ac.id)

**SURAT PERNYATAAN**  
Nomor: 810/IT6.5/PP/2015

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menyatakan bahwa:

Nama: Mukhlis Anton Nugroho  
NIM : 14211126  
Prodi : S2 Penciptaan dan Pengkajian Seni

Adalah benar-benar mahasiswa aktif semester ganjil tahun akademik 2015/2016 Program Pascasarjana ISI Surakarta.

Demikian surat pernyataan ini dibuat untuk melengkapi administrasi Penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.

Surakarta, 9 Oktober 2015

Direktur,



Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.  
NIP 197106301998021001 4



**KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI, DAN PENDIDIKAN TINGGI**  
**INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA**  
**PROGRAM PASCASARJANA**

Jalan Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126  
Telepon 0271.638974 Faksimile 0271.638974  
<http://pps.isi-ska.ac.id> e-mail: [pascasarjana@isi-ska.ac.id](mailto:pascasarjana@isi-ska.ac.id)

**SURAT PERNYATAAN**  
Nomor: 810/IT6.5/PP/2015

Direktur Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menyatakan bahwa:

Nama: Rizki Habibullah  
NIM : 14211127  
Prodi : S2 Penciptaan dan Pengkajian Seni

Adalah benar-benar mahasiswa aktif semester ganjil tahun akademik 2015/2016 Program Pascasarjana ISI Surakarta.

Demikian surat pernyataan ini dibuat untuk melengkapi administrasi Penelitian Tim Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta.

Surakarta, 9 Oktober 2015

Direktur,



Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.  
NIP. 197106301998021001